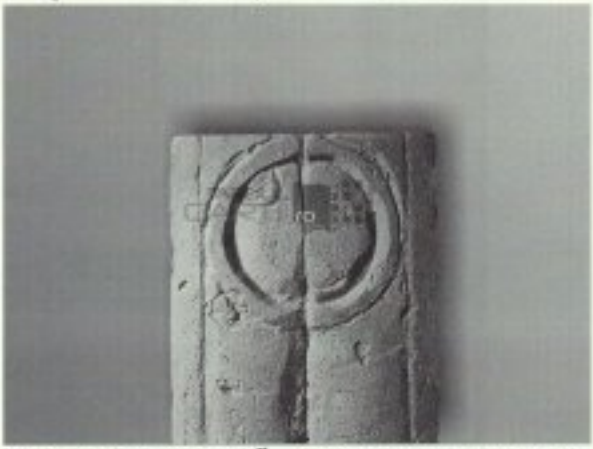
MARIA CVASNÎI CĂTĂNESCU

ELEMENTE DE RETORICĂ ROMÂNEASCĂ



POEZIE, PROZĂ, TEXT DRAMATIC

UNIVERSITAR

NOTA AUTORULUI

Acest volum însumează 18 articole deopotrivă autonome și complementare.

Nivelul de referință al cercetărilor este asigurat de texte de poezie și proză narativă sau dramatică, acoperind aproximativ două secole din scrisul artistic românesc.

Din perspectivă retorică, fiecare (tip de) text – medieval, modern sau contemporan – este, fără îndoială, definitoriu pentru un autor și simptomatic pentru o epocă; dar, mai presus decât orice, eșantioanele analizate – cu profilul lor compozițional și figurativ – sunt „momente" solidare și decisive din evoluția stilului artistic.

În acest sens, volumul de față poate fi asimilat încercărilor de a schița, fie și fragmentar, selectiv și simbolic, o „istorie" a limbajului artistic în cultura românească.

*

Majoritatea contribuțiilor reunite aici urmează, cu unele modificări, versiuni publicate anterior în reviste sau în volume de specialitate; sigla plasată la sfârșitul fiecărui articol indică locul primei apariții (*AUB* = „Analele Universității București. Limba și literatura română", București; *LL* = „Limbă și literatură", București; *LLR* = „Limba și literatura română", București; *Modalități...* = *Modalități de interpretare a textului literar. Sighișoara, 1979*, „Limbă și literatură", Seria II, Comunicări 1–2, București, 1981; *SCL* = „Studii de cercetări lingvistice", București).

M.C.C.

martie 2000

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

POEZIA EMINESCIANĂ ÎNTRE VARIANTE ȘI TEXT DEFINITIV

– o posibilă lectură [1] –

Mihai Eminescu: *Peste vârfuri*

Peste vârfuri trece lună,
Codru-și bate frunza lin,
Dintre ramuri de arin
Melancolic cornul sună.

Mai departe, mai departe,
Mai încet, tot mai încet,
Sufletu-mi nemângâiet
Îndulcind cu dor de moarte.

De ce taci, când fermecată
Inima-mi spre tine-ntorn?
Mai suna-vei dulce corn,
Pentru mine vreodată? [2]

În seria creațiilor eminesciene de maturitate, *Peste vârfuri* este – prin rafinament, extremă concizie și densitate a expresiei poetice – un exercițiu de virtuozitate[3].

---

[1] Observații teoretice despre necesitatea examinării variantelor, la Alexandru Niculescu, *Textul poetic*, în vol. *Între filologie și poetică*, București, Editura Eminescu, 1980, p. 15–26; cu specială referire la Eminescu, de reținut – și pentru sugestiile teoretice importante – analiza „clasică" a manuscriselor *Luceafărului:* D. Caracostea, *Cum plăsmuia Eminescu*, în vol. *Studii eminesciene,* București, Editura Minerva, 1975, p. 70–93.

[2] Textul definitiv (M. Eminescu, *Opere,* vol. I. Ediție critică îngrijită de Perpessicius, București, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II", 1939, p. 206) urmează îndeaproape var. C². 2283, 98 v. (vezi M. Eminescu, *Opere*, vol. III, *ed. cit.*, București, Fundația „Regele Mihai I", 1944, p. 178).

[3] Poezia *Peste vârfuri* a fost comentată, ca model de limbaj poetic, de Lucian Blaga, în *Geneza metaforei și sensul culturii,* București, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II", 1937, p. 92–94. Fragmente ample din textul lui Blaga sunt citate de Sextil Pușcariu, în *Limba română. Privire generală,* vol. I, București, Editura Minerva, 1976, p. 86–87, și de Perpessicius, în M. Eminescu, *Opere,* vol. III, *ed. cit.,* p. 174–175. Despre geneza acestui text, vezi Alain Guillermou, *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu*, Iași, Editura Junimea, 1977, p. 495–502. Din perspective diferite, vezi analize la: D. Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu*, București, Editura Albatros, 1972, p. 274–275; Ștefan Munteanu, *Structură stilistică și armonie poetică. Cu referire la poemul Peste vârfuri,* în „Limba română", XVIII, 1969, nr. 3, p. 213–222.

Variantele, care fixează în diacronie momente ale procesului de elaborare a formei definitive, însumează, în cazul poemului *Peste vârfuri*, texte relativ unitare tematic și stilistic, astfel încât „diferența specifică" este dată de elemente ce nu introduc modificări fundamentale. Aceasta, spre deosebire de multe alte poezii ale căror versiuni succesive, uneori total diferite, reflectă îndelungate căutări ale unui termen, ale unei sintagme sau ale unei anumite structuri de versificație.

În volumul al III-lea din ediția critică a operei lui Eminescu, Perpessicius reproduce, după manuscrisele poetului, șapte variante ale poeziei *Peste vârfuri*[4]: primele șase (A^1. 2262, 168; A^2. 2283, 140 v.; B. 2283, 107 v.; C^1. 2262, 93 v.; C^2. 2283, 98 v.; D. 2283, 101–100 v.) datează aproximativ din 1876, iar ultima (E. 2275, 61–63), cu statut aparte de altfel și precedată de redacții mai vechi; din 1877.

În toate versiunile, textul este de mici dimensiuni, având trei strofe în var. A^1, B, C^2 și D, două strofe în var. A^2 și patru strofe în var. C^1. Există, de asemenea, și o remarcabilă continuitate tematică, rezultată din dezvoltarea și combinarea acelorași câteva motive[5]: c o r n u l, c o d r u l, l u n a, i z v o r u l, m o a r t e a, i u b i r e a, permanențe ale liricii eminesciene. „Motivele-invariantă", insistent reluate, sunt cel al c o r n u l u i și al c o d r u l u i. Motivul c o d r u l u i, cu prezență explicită sau dedusă contextual, domină nu numai fiecare variantă, ci și fiecare strofă în parte; un singur catren, al treilea, din var. A^1, nu-l include, constituind astfel o nesemnificativă „abatere". Motivul l u n i i este comun tuturor variantelor, cu excepția celei dintâi (A^1), în timp ce motivul i z v o r u l u i are o poziție slabă și efemeră în structura textului: el este inserat numai în var. A^1 și C^2, într-o strofă la care se renunță și se revine temporar. Prin extensie, aceleiași teme îi aparține și versului *Râu-și bate valu-n vad*, cu concurență unică (var. D).

---

[4] Din seria acestora citățm – ca termeni de comparație – două dintre primele versiuni: A^1 și B (M. Eminescu, *op. cit.*, vol. III, *ed. cit.*, p. 176, 177):

Lin din codri se coboară
Melancolic glas de corn
Gândul meu la dânsul zboară
Capul meu spre el întorn

Dar din valea depărtată
Sunetele – abia se-ntorn –
Mai suna-vei tu vreodată
Pentru mine dulce corn?

Sperios v-o creangă farmă
Prin pădure vântul doară
Fac cu valurile larmă
Singuratece izvoară
(A^1. 2262, 168)

Melancolic cornul sună
Din pădurea de arin
Peste vârfuri trece lună
Codru-și bate frunza lin

Mai departe, mai departe
Mai încet, tot mai încet
Întristând adânc de moarte
Sufletu-mi nemângâiet

De ce taci când fermecată
Inima-mi spre tine-ntorn?
Mai suna-vei tu vr-o dată
Pentru mine – dulce corn?
(B. 2283, 107 v.)

[5] Despre configurația stilistică a principalelor motive poetice eminesciene reținem observațiile Feliciei Giurgiu, *Motive și structuri poetice*, Timișoara, Editura Facla, 1980, p. 13–27.

Toate acestea sunt „motive explicite", direct exprimate în text, caracterizate prin nuclee semantice autonome, clar delimitabile, cu asocieri lexico-semantice specifice și cu apariții relativ constante. Astfel: în motivul c o r n u l u i, determinanții *dulce* și *melancolic* se înregistrează compact, în câte șase, respectiv cinci variante („*dulce* corn", var. A^1, B, C^1, C^2, D, E; „*melancolic* glas de corn", var. A^1, A^2; „*melancolic* cornul sună", var. A^2, B, C^1, C^2). Izolate din acest punct de vedere sunt ultimele două variante, în care se introduc alte epitete, și ele însă tipic eminesciene: *tânguiosul*[6] (var. D), *mângâiosul* (var. E). Retușuri minore se constată și în selecția verbului care se grupează cu substantivul *corn*. Verbul de mișcare din formularea inițială „Lin din codri *se coboară* / Melancolic glas de corn") este înlocuit cu verbe definite prin trăsătura [+ sonoritate]: *sună*, menținut și în versiunea definitivă („Melancolic cornul *sună*" var. A^2, B, C^1, C^2), și *răsună*, var. D; „Mângâiosul corn *răsună*" var. E). Includerea formei *răsună*, cu sugestii acustice mai puternice, era, în mare măsură, inevitabilă prozodic. Se asigura astfel o silabă în plus, necesară pentru a compensa dezechilibrul cantitativ al unităților silabice, provocat de sintagma cu substantiv nearticulat (a se compara: *Me-lan-co-lic cor-nul* cu *Tân-gu-io-sul corn*). La rândul ei, această situație era creată de renunțarea la construcția mai subtilă, cu epitet al verbului și dislocare, în favoarea alteia, relativ comune, cu epitet antepus al substantivului. În finalul poeziei, în versul 8 din var. A^1 și în versul penultim din toate celelalte versiuni, verbul *a suna* este reintrodus, dar într-un alt nucleu de semnificație. Și sub acest raport, variantele pun în relief o structură unitară și bine consolidată. Versul „*Sună*-mi, *sună* pân' la moarte" (var. A^2), cu imperativ repetat, este singurul cu structură și rol de invocație. Varianta A^1 precum și celelalte redacții impun un alt tip de secvență: verbul la viitor, cu auxiliar postpus, încadrat de adverbele *mai* și *vreodată*, este integrat într-un enunț interogativ: „*Mai suna-vei* tu ***vreodată*** / Pentru mine dulce corn?" var. A^1 și B, și cu o reamenajare sintactică a versurilor, în var. C^1, C^2, D, E: „*Mai suna-vei* dulce *corn* / Pentru mine ***vreodată?***". Într-o asemenea ipostază contextuală, indicativul viitor pierde valoarea de mod al realității, funcționând ca echivalent al prezumtivului și marcă a incertitudinii.

Variantele B, C^1, C^2, D, E fac necesare câteva observații privind strofa a doua, care amplifică motivul c o r n u l u i: „*Mai departe, mai departe / Mai încet, tot mai încet / Întristând adânc de moarte / Sufletu-mi nemângâiet*" (var. B). În var. B, semnificația strofei nou-introduse este în bună măsură ambiguă, secvența putând fi subordonată fie, la distanță, versului 1 *(Melancolic cornul sună)*, fie versului 4 *(Codru-și bate frunza lin)*, din catrenul precedent[7]. Gramatical, strofa a doua, lipsită de verb (var. D, E) sau de verb predicativ (în var. B, C^1, C^2, versul 3 conține un gerunziu), nu alcătuiește o unitate sintactică

[6] Considerat „epitet al melancoliei" de către Tudor Vianu: vezi *Epitetul eminescian*, în vol. *Studii de stilistică*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1968, p. 161.

[7] Cf. și exemplele date de William Empson, *Șapte tipuri de ambiguitate*, București, Editura Univers, 1981, p. 96–105.

autonomă, ci presupune un element regent și un referent cu actualizare anterioară. Comparativ cu var. B, în var. C^1, organizarea primei strofe suferă modificări cu însemnate implicații semantice asupra strofei următoare. Transformarea, care atinge în măsură neglijabilă structura enunțurilor, constă, în primul rând, în reordonarea versurilor. Astfel, versul *Melancolic cornul sună* este deplasat, din deschiderea strofei și a poeziei, în încheierea primului catren. În consecință, se creează posibilitatea de receptare neechivocă a strofei a doua, guvernată gramatical și semantic de versul imediat precedent. Ea cuprinde o suită de determinări modale, care completează motivul. O varietate de superlativ expresiv format prin repetiție, ca figură a insistenței, evocă, în termeni care sugerează estomparea, ideea de spațiu îndepărtat și de intensitate scăzută a sunetului: *Mai departe, mai departe / Mai încet, tot mai încet.*

În sfârșit, în var. B, C^1, C^2, următoarea determinare aparține sferei morale, stabilind legătura între cântecul cornului și eul poetic. Cele trei variante pun în lumină două situații diferite sub raportul expresivității artistice. În versurile *Întristând adânc de moarte / Sufletu-mi nemângâiet* (var. B și cu ordine inversă, în var. C^1), se poate izola un grup lexical unitar semantic: *Întristând, moarte, nemângâiet.* În var. C^2, omogenitatea semantică se fisurează: combinația de termeni, devenită incongruentă, produce o subtilă metaforă, la limita cu alt trop rafinat – paradoxul: *Sufletu-mi nemângâiet / Îndulcind cu dor* de moarte. După o asemenea rezolvare elevată a ideii poetice, care este, totodată, și cea consacrată ca definitivă, remanierile din var. D și E simplifică textul. Metafora inițială este înlocuită cu alta, de factură apozitivă, respectiv cu o comparație al cărei referent este cornul (*Cântăreț nemângâiet / Tinerețelor deșarte*, var. D; *Rătăcit, nemângâiet / Ca un suflet fără parte*, var. E). Secvența comentată anterior reprezintă un alt nod tematic – al m o r ț i i – grefat pe motivul c o r n u l u i și complementar acestuia; prefigurat în var. A^2, el individualizează rețeaua de semnificații a var. B, C^1, C^2.

Locul meditației elegiace, cu notele sale particulare, este schițat de motivul c o d r u l u i, caracterizat de o serie restrânsă, dar în general unitară de termeni și de sintagme. Termenul *codru* se înregistrează în cinci variante: cea dintâi construcție ocurentă, singura de altfel (var. A^1), cu substantivul nearticulat, la plural, sugerează întindere și nedeterminare spațială („Lin din *codri* se coboară"). Versul este însă remodelat într-o formulare sinecdotică, reluată fără modificări în fiecare dintre cele patru variante *(Codru-și bate frunza lin)*, și anume var. B, C^1, C^2, D, E. Alte două unități lexicale, *pădure* (var. A^2, iar în alternanță cu *codru*, și în var. B) și *rarișie*, funcționează ca sinonime poetice. Informațiile suplimentare, care ajută la conturarea cadrului natural, sunt aduse de secvențe cu determinări atributive („Din pădurea *de arin"*, var. E, sau, cu unică atestare, impusă probabil de rimă, „rarișiea *de brad"*, var. D).

Concentrat într-un singur vers *(Peste vârfuri trece lună)*, motivul l u n i i a fost semnalat și diferit interpretat în comentariile anterioare ale textului. Frapantă

și neașteptată gramatical, prezența substantivului nearticulat „trece *lună*" a fost glosată fie ca artificiu stilistic, cu intensă capacitate de sugestie[8], fie ca licență poetică, generată de necesara eufonie presupusă de realizarea rimei[9] *lună / sună* (var. A^2, B, C^1, C^2), *lună / răsună* (var. D, E).

Dacă acceptăm prima ipoteză, un astfel de exemplu ar putea susține ceea ce Leo Spitzer numea „efect de surdină"[10] (de atenuare), produs de substantive sau de sintagme nominale „dezindividualizate" prin articol nehotărât. Totodată, este plauzibilă și cea de-a doua explicație, sobră, prudentă și, ca atare, avantajoasă în măsura în care evită riscul potențial al unei „erori de adaus („adiție")[11]. În manuscrisele altor poezii eminesciene se regăsește același vers, dar fără amintita „abatere" gramaticală, forma *luna* fiind termen într-un cuplu de rimă perfectă („Peste vârfuri trece *luna* / Dă-mi o gură, numai *una*")[12]. Indiferent însă de factorul care a determinat selectarea substantivului nearticulat în contextul restrâns al versului, dar și în cel mai larg, al întregului poem, acesta este unul dintre puținele elemente care alterează austeritatea clasică a expresiei artistice din *Peste vârfuri*. În plus, în seria variantelor elegiei, versul discutat nu ocupă, constant, același loc în cadrul strofei; în var. A^2, B, el este versul al treilea din primul catren, ca apoi, în var. C^1, C^2, D, E, să devină structura de deschidere a strofei și a poeziei. Poziția „forte" accentuează caracterul insolit al sintagmei cu substantiv nearticulat; această impresie este mult mai ștearsă în variantele precedente, unde forma *lună* era aproape previzibilă, prin atracție cu verbul *sună*, care, încheind primul vers *(Melancolic cornul sună)*, fixa și o anumită formulă fonetică a rimei (vezi strofa 1, var. B, la p. 10, nota 4).

Aceste nuclee tematice explicite circumscriu universul naturii, definit prin câteva repere: *timp* (nocturn), *loc* (silvestru), *atmosferă* (elegiacă, dominată de un accesoriu romantic – *melancolic glas de corn*). Aparența de pastel, creată de o „lectură de suprafață", nu reprezintă însă esența poeziei. Ca mesaj poetic și ca modalitate de compoziție cu intersectări de linii tematice independente, dar complementare, *Peste vârfuri* amintește de tehnica mai rafinată, dar și mai complicată a contrapunctului, adevărata factură a textului fiind decisă de motivul, implicit, al i u b i r i i. În acest sens, gramatical și semantic, importante

[8] D. Popovici, *op. cit.*, p. 274–275; „Sensul partitiv pe care îl capătă într-o structură ce nu poate fi gândită partitiv provoacă sentimentul de îndepărtare în ireal" (p. 275). Cf., în același sens, dar cu privire la alte exemple, Dumitru Irimia, *Limbajul poetic eminescian*, Iași, Editura Junimea, 1979, p. 105–107. Vezi și V. Sofroni, *Valoarea stilistică a nedeterminării în poezia lui M. Eminescu*, în „Analele Științifice ale Universității «Al. I. Cuza» din Iași" (serie nouă), secțiunea III, e) Lingvistică, tom XVIII, 1972, p. 67–76.

[9] Ștefan Munteanu, *lucr. cit.*, p. 219.

[10] Leo Spitzer, *L'effet de sourdine dans le style classique: Racine*, în vol. *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970, p. 208–212.

[11] „[...] greșeala de a proiecta în text propriile noastre reacții moderne și de a descoperi în cuprinsul textului efecte stilistice care nu existau încă în perioada respectivă"; definiție propusă de Stephen Ullmann, *Reconstituirea valorilor stilistice*, în vol. *Poetică și stilistică. Orientări moderne*, 1972, Prolegomene și antologie de Mihail Nasta și Sorin Alexandrescu, București, Editura Univers, p. 105 (pentru întreaga discuție vezi p. 105–110).

[12] Vezi var. D^5. 2276, 33–34, a poeziei *Lasă-ți lumea*, în M. Eminescu, *Opere*, vol. III, *ed. cit.*, p. 220; cf. și var. D^3 2261, p. 247–253, *ibidem*, p. 198.

sunt procedeele de ambiguizare. Astfel, ipoteticul dialog se angajează între interlocutori cu statut greu de precizat: dacă destinatarul este sau cel puțin pare a fi „cornul de vânătoare", emițătorul versurilor adresate nu poate fi clar stabilit. Punctul cel mai înalt de ambiguitate îl constituie versurile: *De ce taci când fermecată / Inima-mi spre tine-ntorn?* (var. B, C^1, C^2, D, E), unde adjectivul *fermecată* permite o dublă interpretare: ca atribut sau ca element predicativ suplimentar, ceea ce ar indica însă un locutor feminin. Ultima ipoteză este confirmată numai prin apelul la „o informație filologică suplimentară"[13]. Var. E (cca 1877, în redactarea sa ultimă) și [e] (cca 1876) sunt fragmente din rolul personajului Anna din textul dramatic *Bogdan-Dragoș*[14], mai exact dintr-un monolog, formă de exteriorizare a sentimentelor de melancolie provocate Annei de o iubire incertă. Așadar, cornul primește o conotație specială, indicându-l, prin metonimie[15], pe Bogdan. Desigur, aceste determinări și relații contextuale se pierd pentru fiecare dintre celelalte variante, devenite texte autonome. Chiar și în această situație, cititorul presupune existența unui motiv erotic, adiacent celor explicite și al cărui specific este identitatea imprecisă a partenerilor dialogului liric.

Ordonarea motivelor în interiorul poeziei urmează o anumită linie, comentată cu finețe de D. Popovici. Din suita mai amplă a observațiilor, reținem ideea: „Peisajul inițial, imens, se restrânge progresiv și se spiritualizează"[16]. Rezultă de aici una dintre trăsăturile de construcție a textului, posibil de identificat în toate variantele lui: organizare binară, bazată pe relația „natură" / „om". Cadrul natural explicit este conturat, în general, prin gradații descendente[17] (*codru, vale, creangă, valuri, izvoară*, var. A^1; *lună, codru, frunza, ramuri de arin, creangă, valuri, izvoară*, var. C^1; *luna, codru, frunză, ramuri de arin*, var. C^2, E; *lună, râu, rariștea de brad*, var. D). Sfera umanului, interiorizată și vag definită, se constituie prin asocierea unor motive explicite și implicite, fondate pe o unică formulă compozițională – intervenția adresată, respectiv o varietate de dialog virtual, incomplet sau de monolog liric. Secvența adresată, cu alternanța formelor verbale și pronominale de pers. I și a II-a[18], stabilește cea de a doua opoziție binară din elegie și cunoaște o dublă modalitate de reprezentare: cu atestare unică, în var. A^2, este adresarea imperativă *(Sună-mi, sună pân' la moarte / Melancolic glas de corn);* toate celelalte versuri impun enunțul interogativ, cu valoare dubitativă, care, plasat în încheierea poeziei (cu excepția var. A^1), consolidează sentimentul

[13] Alexandru Niculescu, *Structură pronominală și atitudine lirică în poezia lui M. Eminescu*, în *vol. cit.*, p. 39.

[14] Observații la: Perpessicius, în M. Eminescu, *Opere*, vol. III, *ed. cit.*, p. 500; Ștefan Munteanu, *lucr. cit.*, p. 214; Alexandru Niculescu, *lucr. cit.*, p. 39. Acest monolog este, în fapt, prima versiune a viitoarei poezii de sine stătătoare.

[15] Interpretare propusă de Alexandru Niculescu, *lucr. cit.*, p. 39.

[16] D. Popovici, *op. cit.*, p. 274.

[17] Vezi și D. Popovici, *op. cit.*, p. 275.

[18] Analiză a sistemului pronumelor din *Peste vârfuri*, la Alexandru Niculescu, *lucr. cit.*, p. 38–47 *(passim)*.

enigmatic de nostalgie erotică *(Mai suna-vei dulce corn / Pentru mine vreodată?).*

În plan compoziţional, sunt de remarcat şi mecanismele intertextuale[19] de formare a poeziei; relaţia obligatorie „text – text anterior" nu implică însă trimiterea la creaţia altui autor, ci la texte eminesciene succesive. În general, la Eminescu se pot izola sintagme, versuri sau chiar şiruri de versuri sau de strofe „migratoare – autocitate", reluate în poeme diferite, în redactări asemănătoare, deseori identice. Integrarea lor într-un alt context le conferă însă, de fiecare dată, o nouă valoare poetică, iar *Peste vârfuri* ilustrează o dată în plus acest procedeu curent în lirica eminesciană. Câteva exemple în acest sens: versul *Peste vârfuri trece lună* se regăseşte în variante ale poeziei *Lasă-ţi lumea (Peste vârfuri trece lună; Peste codri trece lună; Peste vârfuri trece luna)*[20]. De asemenea, Perpessicius cita o strofă întreagă din var. A a *Poveştii teiului* care se suprapune, în mare parte, primei strofe din *Peste vârfuri (Peste vârfuri trece lună / Plâng izvoarele la vad / Iar din rariştea de brad / Tânguiosul corn răsună)*[21]. Motivul c o r n u l u i, prezent şi în alte poeme, se actualizează în formulări uşor modificate: de exemplu, determinarea *Mai departe, mai departe / Mai încet, tot mai încet* apare, cu ordinea inversă a versurilor, în *Povestea teiului*. Uneori, intertextul este de dimensiuni mult mai largi. O suită de cinci strofe (dintre care trei repetate aproape identic) dintr-o scurtă variantă a poemului *Călin* (ms. 2283, 153 v.)[22] prezintă mari asemănări cu *Peste vârfuri*, în var. A^1. Semnalând această relaţie, Alain Guillermou considera fragmentul din *Călin* drept „o primă schiţă coerentă a poeziei *Peste vârfuri*"[23].

Structura limbajului figurativ este, în ansamblu, omogenă în cele şapte variante ale poeziei. Rafinamentul stilistic, propriu creaţiilor eminesciene de maturitate, provine şi în acest text dintr-o anumită componenţă şi utilizare a inventarului de figuri retorice. Figurile ocurente, în general simple, sunt, cu mici excepţii, aceleaşi în toate versiunile elegiei: epitete ornante şi, mai ales, personificatoare, personificări[24] (în ipostaza de trop dominant, extins la majoritatea elementelor din seria „inanimat"), invocaţii sau interogaţii retorice. O secvenţă mai dezvoltată, cu valoare metaforică, se înregistrează, în realizări diferite, în două dintre ultimele variante (C^2, D). Stilistic, un detaliu aparte defineşte nivelul sintactic. Astfel, sintaxa frazei se distinge prin simplitate, efect al predominanţei raportului de coordonare stabilit între propoziţii principale. Prin contrast, sintaxa propoziţiei relevă tendinţa către modele mai complicate de organizare; de reţinut în special numeroasele tipuri de inversiuni care determină reliefări, uneori neaşteptate, ale părţilor constitutive ale enunţurilor.

Încheiem analiza textuală a variantelor elegiei *Peste vârfuri* cu câteva

[19] Pentru conceptul de „intertextualitate", vezi Angela Bidu-Vrănceanu, Cristina Călăraşu, Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, Mihaela Mancaş, Gabriela Pană Dindelegan, *Dicţionar general de ştiinţe. Ştiinţe ale limbii*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1997, s.v.

[20] M. Eminescu, *Opere*, vol. III, *ed. cit.*, p. 188, 190, 200.

[21] Idem, *lucr. cit.*, p. 175.

[22] Idem, *lucr. cit.*, vol. I, p. 429–430.

[23] Alain Guillermou, *op. cit.*, p. 496.

[24] Despre specificul personificării în lirica eminesciană, vezi Mihaela Mancaş, *Limbajul artistic românesc în secolul al XIX-lea*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1983, p. 221–224.

observații relativ la prozodie. Fără excepție, toate versiunile poemului au versuri scurte, de 7–8 silabe, grupate în catrene. În interiorul acestora însă ordonarea versurilor înregistrează schimbări importante, iar una dintre consecințele regrupării se răsfrânge asupra rimei. Astfel, rima încrucișată, *abab* (cu alternanța accentuală oxiton / paroxiton, deci rimă feminină / masculină, respectiv cu alternanța versurilor de 8–7–8–7 silabe) din var. A^1, A^2, B, este înlocuită, în var. C^1, C^2, D, E, cu rimă îmbrățișată *abba;* ca atare, în cadrul strofei, versurile de 8 silabe, cu rimă feminină, formează chenarul catrenului. În același timp, toate variantele etalează un procedeu specific eminescian, și anume includerea, în poziție de rimă, a unor termeni cu trăsături arhaice sau regionale (*întorn*[25], var. A^1, A^2, B, C^1, C^2, D, cu dublă ocurență în var. A^1, ca element component al perechilor rimice *corn – întorn, se-ntorn – corn, izvoară*, var. A^1, C^1; *farmă*, var. A^1, C^1; *nemângâiet*, var. B, C^1, C^2, D, E).

*

Această schiță de lectură a poeziei *Peste vârfuri* relevă una dintre ipostazele posibile ale procesului de constituire a unui text poetic. Variantele, chiar dacă sunt solidare și continue tematic, compozițional și stilistic, indică faze distincte din „istoria" textului definitiv; totodată, autonomia lirică a acestuia are drept sursă diversele soluții cuprinse în setul de manuscrise primare, intermediare. Geneza poemului *Peste vârfuri* pune în lumină operațiunile de selecție și de asamblare a câtorva motive poetice, precum și treptata decantare, în manieră clasică, a expresiei artistice.

(*LL*, 1983, vol. IV)

[25] Despre același exemplu, vezi G. I. Tohăneanu, *Prestigiul stilistic al rimei*, în vol. *Expresia artistică eminesciană*, Timișoara, Editura Facla, 1975, p. 200.

Mihai Eminescu: *Sonete III (Când însuși glasul...)*

Când însuși glasul gândurilor tace,
Mă-ngână cântul unei dulci evlavii –
Atunci te chem; chemarea-mi asculta-vei?
Din neguri reci plutind te vei desface?

Puterea nopții blând înseninа-vei
Cu ochii mari și purtători de pace?
Răsai din umbra vremilor încoace,
Ca să te văd venind – ca-n vis, așa vii!

Cobori încet..., aproape, mai aproape,
Te pleacă iar zâmbind peste-a mea față,
A ta iubire c-un suspin arat-o,

Cu geana ta m-atinge pe pleoape,
Să simt fiorii strângerii în brațe –
Pe veci pierduto, vecinic adorato![1]

Sonete III sau, cu titlu dat după primul vers, *Când însuși glasul...* formează – alături de *Afară-i toamnă (I)* și de *Sunt ani la mijloc (II)* – ciclul celor trei

---

[1] Acestei redacții – definitive – (M. Eminescu, *Opere*, vol. I. Ediție critică îngrijită de Perpessicius, București, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II", 1939, p. 120) îi alăturăm, ca element de reper, două dintre cele opt variante, respectiv prima schiță a sonetului și ultima dintre versiunile cu diferențe pronunțate față de textul definitiv (vezi M. Eminescu, *Opere*, vol. II, *ed. cit.*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1943, p. 127–128):

Când de-osteneală geana-abia se ține
A mele gânduri te-nsoțesc ca sclavii
Și prins de șetea unei dulci evlavii
Drumeț se face sufletul din mine

Și cum prin friguri aiuresc bolnavii
Pin întuneric te privesc pe tine
Ș-a tale lacrimi de zâmbiri îs pline
Căci ca un înger trist și blond – așà vii

Și mâna-ntind să simt dac-adevăru-i
Că tu te-arăți iubită dulce fată
Că eu te văd cum te văd ochii-oricărui

Tu arătare blândă luminată
Tu nopții negre frumuseță-i dărui
Răpindu[-i] minții mele odihna toată.
(A. 2281, 68)

Te chem în somnul meu lipsit de pace
Sunt dus de-avântul unei dulci evlavii...
Oare-ai tăi ochi iubito arăta-vei
Au tu din neguri chipul ți-i desface [?]

Ah te iubesc divino! ca și sclavii
De-amor, sfioasă gura-mi pururi tace
Și numa'n somn cutează să te-nvoce
Ș-atunci răsai, ca îngerii așa vii

Parc-am murit... de văd în pragul porții
C-așteaptă cei ce vor să mă îngroape...
Aud cântări, zăresc lumini de torții...

Ah! vino mai aproape, mai aproape
Să simt plutind alături geniul morții
Cu umezi ochi sub grele, lungi pleoape.
(D. 2268, 11 v.)

sonete eminesciene de dragoste, publicate la 1 octombrie 1879, în „Convorbiri literare". Tripla schimbare a „motivelor" și a „atitudinii" poetice actualizează modalități diferite de reprezentare a unei vechi teme lirice – curentă în poezia lui Eminescu –, și anume i u b i r e a p i e r d u t ă.

În primul sonet, formula de construcție, bazată pe alternanța de planuri „real / ireal", devine, printr-un artificiu lingvistic, sursă de ambiguizare a textului: utilizarea exclusivă a verbelor la indicativ prezent face incertă limita între realitate și vis, omogenizând, la nivel afectiv și temporal, această dublă perspectivă. În *Sonete II*, opoziția „trecut / prezent" este transparentă, iar categoria „timp" *(sunt ani la mijloc)* separă două ipostaze emoționale distincte. O amplă invocare și evocare a iubitei deplasează și mesajul acestui sonet către o posibilă zonă a așteptării.

Când însuși glasul... închide – compozițional și semantic – tripticul sonetelor erotice.

Observațiile de mai jos, restrânse la acest ultim text[2] al ciclului, constituie o încercare de descriere genetică, de la variantele provizorii, până la versiunea definitivă. Variantele publicate de Perpessicius în volumul al II-lea al ediției critice a poeziilor lui M. Eminescu reproduc opt manuscrise: A. 2281, 68 (cca 1875–1876); B. 2289, 68; C. 2268, 12; D. 2268, 11 v.; E. 2268, 29–30 (cca 1876–1877); F. 2260, 19; G. 2261, 143 (din 1878); H. 2260, 235 (din 1879). Mss. E este singurul care prezintă un text incomplet, și anume trei soluții de elaborare a terțetelor; în toate celelalte versiuni, poemul respectă normele de organizare textuală specifice sonetului. Forma finală – respectiv cea de-a noua versiune – reia, cu excepția primului vers, var. H.

*

Analiza comparativă a variantelor, pe care o propunem – cu pronunțat caracter selectiv –, relevă numai principalele caracteristici compoziționale, semantice și de versificație ale textului.

I. Această rafinată poezie de dragoste este construită pe clasica schemă binară, fixată de pronumele *eu – tu*, ca indici gramaticali ai personajelor lirice. Toate variantele, inclusiv cea definitivă, pot fi considerate „sonete-invocație", fondate pe diverse tipuri de structuri adresate. Cantitatea și formele lor de reprezentare sunt însă foarte diferite de la o versiune la alta, astfel încât formula compozițională înregistrează importante transformări succesive.

Din acest punct de vedere, var. A este în mare măsură izolată, întrucât anticipează numai, prin unica secvență orientată către destinatar *(Tu arătare blondă luminată)*, tiparul stilistic al celorlalte sonete. Posibilitatea de lărgire a modalităților de exprimare a adresării, relevată ulterior de var. B, este supralicitată

[2] Comentarii anterioare despre evoluția acestui sonet, la Alain Guillermou, *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu*, Iași, Editura Junimea, 1977, p. 273–277, și la Gh. Bulgăr, *De la cuvânt la metaforă în variantele liricii eminesciene*, Iași, Editura Junimea, 1975, p. 177–180.

în varianta C; terțetele și unele versuri din catrene sunt construcții emfatice, rezultat al aglomerării, prin enumerare, a numeroase elemente de adresare: cumul de vocative, imperative, pronume de pers. a II-a, interjecții, iar la nivelul limbajului figurativ, tendința către repetiția sinonimică și hiperbolică sau către metafora convențională sunt sursele unui retorism excesiv, care conferă textului aspect de poezie naiv-galantă (var. C: *O, al tău suflet, Anna, îndura-vei / Au [tu] din visuri chipu-ți vei desface[?]; Răsai din umbra somnului încoace;* și terțetele: *Suflet, amor, speranță și viață / Frumsețe, tu, ce gându-mi n-o încape / Luceafăr serii, stea de dimineață* și *O, vino, mai aproape, mai aproape / Înclină fața ta pe moarta-mi față... / Și mă sărută înger, pe pleoape).*

Variantele următoare, caracterizate prin diluarea treptată a retorismului, câștigă în rafinament, ca mesaj și ca expresie poetică. Vocativele, deși reduse numeric, se mai mențin și în var. D, E, F, G, alături de seria bogată a verbelor la imperativ. Modificarea majoră, definitivă și, mai ales, cu remarcabile efecte estetice, este impusă de var. H: se constată, în primul rând, eliminarea aproape completă a vocativelor; în compensație, verbul și pronumele sunt clasele gramaticale care vor prelua funcțiile de adresare către interlocutorul ipotetic. Ambele clase de cuvinte produc și consolidează efecte de stil care imprimă sonetului caracter discret retoric. Astfel, pronumele personal de pers. a II-a nu apare cu statut anaforic, nu este indice al procesului de pronominalizare, deoarece în nici una dintre pozițiile sale în text nu substituie un nume cu ocurență anterioară. Presupoziția inițială că referentul pronumelui de pers. a II-a este „iubita" se confirmă numai în cel de-al doilea terțet, mai ales în ultimul vers *(Pe veci pierduto, vecinic adorato!);* această decodare întârziată se opune net modelului impus de versiunile precedente (vezi var. C, D, F, G), în care destinatarul invocării era clar indicat în primele versuri ale catrenelor (vezi, de exemplu, var. C: *O al tău suflet, Anna, îndura-vei;* var. D: *Oare ai tăi ochi iubito arăta-vei; Ah, te iubesc divino!).*

Sistemul verbelor la pers. a II-a are, de asemenea, o evoluție aparte, legată îndeosebi de utilizarea și repartiția modurilor verbale.

Var. A, singura exterioară modelului de sonet-invocație, este dominată de verbe la indicativ prezent, asociat deopotrivă cu pers. I și cu pers. a II-a. Începând cu var. B, în toate celelalte texte, indicativul prezent individualizează și grupează verbele la pers. I (var. D este numai parțial o excepție). Prin contrast, verbele la pers. a II-a, ca elemente componente ale structurilor adresate și mărci ale interlocutorului invocat, vor apărea, în funcție de context, la modul imperativ sau la indicativ, timpul viitor cu valoare dubitativă (vezi în var. F: *te chem // îndura-vei; ți-i desface; oare-nsenina-vei; răsai; cobori; pleacă; arat-o; m-atinge).* Var. B, C, D reflectă încă oscilații și un parțial dezechilibru în distribuirea acestor forme verbale: în var. B se înregistrează un verb la viitor și două la imperativ, în var. C, două ocurențe ale viitorului și patru ale imperativului, iar în var. D, un singur imperativ, alături de două verbe la prezent și două la viitor. Soluția definitivă este fixată de var. F, în care se stabilește

raportul: trei forme de viitor / cinci de imperativ (cf. var. G, H și textul final). Interesante sunt în special secvențele care conțin verbele la viitor; cu o unică excepție, în toate aceste contexte, viitorul indicativ apare cu structură inversată, postpunerea auxiliarului având dublă consecință stilistică: pe de o parte, arhaismul gramatical evocă și accentuează ideea de timp nedeterminat, îndepărtat, iar, pe de altă parte, auxiliarul, respectiv capacitatea sa de sugestie, este pus în valoare de poziția de rimă pe care o ocupă în vers.

Alături de caracteristicile amintite, este de relevat și o trăsătură semantică a formelor de viitor: asociate cu adverbe interogative, toate aceste verbe dezvoltă semnificație de prezumtiv (vezi, de exemplu, în varianta F: „**Oare**-al tău suflet, scumpo, *îndura-vei* / **Au** tu din neguri chipul *ți-i desface?* / Și neagra noapte ***oare**-nsenina-vei?"*). Din textul definitiv sunt eliminate însă adverbele interogative, probabil în acord cu tendința generală de estompare a retorismului.

În sfârșit, se constată și o anumită dispunere, în ansamblul textului, a enunțurilor cu verbe la cele două moduri în discuție. Din acest punct de vedere, sonetul are o structură binară, în sensul că verbele la indicativ viitor sunt aglomerate în catrene, în timp ce terțetele cumulează formele de imperativ. Această distribuție riguroasă coincide cu alternarea motivelor poetice de bază ale sonetului – s o s i r e a prezumtivă și c h e m a r e a iubitei.

II. Tonalitatea afectivă gravă a sonetului, în acord cu tema i u b i r i i p i e r d u t e, derivă și dintr-o configurație particulară a profilului semantic, comun tuturor variantelor.

În această poezie de atmosferă, diferite contexte stilistice actualizează, în forme și cu efecte distincte, o suită de expresii ale negației. Realizată nu prin elemente lexicale specializate, ci prin „termeni echivalenți"[3] (în principiu, cu forță mai mare de sugestie), negația devine un procedeu care definește atât cadrul fizic – nocturn – al meditației lirice, cât și starea psihică, de vis și de nostalgie. În consecință, trăsătura semantică amintită va estompa, sensibil, distanța dintre universul fizic și cel uman.

Utilizați cu valoarea lor denotativă sau, mai ales, incluși în structuri metaforice, termenii care compun câmpul semantic al negației sunt inegal repartizați în interiorul celor nouă variante. Ca termen de comparație reținem mss. A, în care formele negației, deocamdată foarte discrete, anticipează parțial această caracteristică semantică a viitoarelor versiuni; se prefigurează aici ideea de: n o a p t e *(Prin întuneric te privesc pe tine; Tu nopții negre frumusețe-i dărui)*, de s o m n sau v i s *(Când de-osteneală geana-abia se ține; Drumeț se face sufletul din mine)* și de n e l i n i ș t e *(Răpindu-i minții mele odihna toată)*.

[3] Tudor Vianu, *Expresia negației în poezia lui Eminescu*, în *Studii de stilistică*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1968, p. 188. În accepțiunea lui Vianu, astfel de termeni „desemnează o absență sau un număr mai mic de însușiri, un grad mai atenuat al realității..." (p. 191).

În var. B și D și în mai mică măsură în var. C, expresia negației este excesiv accentuată și complicată prin introducerea unui nou micromotiv, r e p r e z e n t a r e a o n i r i c ă a m o r ț i i, care ocupă aproape în întregime spațiul terțetelor; de exemplu: *Visez că mort eu sunt... În pragul porții / Așteaptă cei ce vor să mă îngroape / Aud cântări și văd lumini de torții; // O vino!... mai aproape, mai aproape / Să simt plutind alături geniul morții / Cu umezi ochi sub grele, dulci pleoape* (var. B, cf. și var. D).

Cu remanieri minime, cele două strofe vor fi transferate într-un alt sonet, de factură filozofică însă *(Oricâte stele)*, ceea ce va determina revalorificarea lor semantică. Acest joc intertextual intern, specific eminescian, a impus însă și rescrierea integrală a terțetelor pentru sonetul „donator" (vezi cele trei versuri ale terțetelor, cuprinse în mss. E).

Modificarea profundă, de esență, constă în renunțarea la motivul m o r ț i i, frapant retoric și, ca atare, relativ distonant în ansamblul textului, și înlocuirea lui cu motivul p i e r d e r i i i r e p a r a b i l e a i u b i t e i.

Astfel, var. E devine, pentru terțete, dar și pentru sonet ca unitate, versiunea de bază, care anunță textul definitiv. Negația își schimbă aici nu numai formele de expresie, ci și punctul de referință, deplasându-l de la eul poetic (indicat gramatical de pers. I) către destinatarul invocației (vezi numeroasele ocurențe ale pers. a II-a). Pierderea caracterului autoreferențial al terțetelor (dominant în var. B și D) provoacă omogenizarea stilistică a catrenelor și a terțetelor, care se vor înscrie în același tipar al adresării directe către destinatar.

Pentru ideea centrală a sonetului, primordială este introducerea unui element lexical, interpretabil drept „cuvânt-cheie": *pierdut(ă), pierduto.* În prima variantă refăcută a terțetelor (1^0), tripla reluare a acestui termen, în structuri adresate, produce inerentul efect de insistență, dar are și dezavantajul uzurii stilistice *Pierdute v i s, pierdutule n o r o a c e //* „Pe veci *pierduto*, vecinic a d o r a t o!". Începând cu mss. E (2^0) și până la textul definitiv, „cuvântul-cheie" se va înregistra numai în versul care închide poezia *(Pe veci pierduto, vecinic adorato!)*[4]. Nemaifiind precedat sau anticipat de secvențe identice sau sinonime, ultimul vers devine contrastant semantic față de restul poemului; el conține enunțarea explicită și „rezolvarea" temei și satisface totodată o normă de construcție conform căreia funcția versului final este de a fixa, sintetic și sub formă de concluzie, eventual neașteptată, mesajul întregului text. Mai mult, versul citat închide nu numai poemul, ci și „mesajele deschise" ale sonetelor-precedente; el permite și impune recitirea și reevaluarea tematică a întregului ciclu, care poate fi subordonat integral acestei secvențe conclusive.

Însăși oscilația – minoră de altfel – de inserare a acestui vers în interiorul textului ar putea sugera faptul că poetul îi atribuia statut de „sentință poetică".

---

[4] Într-o formulare asemănătoare, ideea există și în *Atât de fragedă* (variante și text definitiv), poezie elaborată în aceeași perioadă (1876–1879); cf. *pierdută vecinic pentru mine*, din var. B^1, B^2, D^1, D^2, D^3, D^4, E^1, E^2, E^3, în M. Eminescu, *Opere*, vol. II, *ed. cit.*, p. 87–112. *Ibidem*, p. 129, Perpessicius precizează că „este un vers de Iași, notat întâia oară izolat în 2283, 104 v."

Introdus inițial în versiunile izolate ale terțetelor (var. E. 2268, 29–30, cca 1876–1877), versul este deplasat apoi în al doilea catren din var. C. 2201, 323–324, cca 1878, a sonetului *Sunt ani la mijloc*, soluție complet abandonată în favoarea celei dintâi.

Var. C, omisă până acum din discuție, este însă importantă tematic în măsura în care reflectă operația de selecție a celor mai adecvate motive pentru compoziția de ansamblu a poeziei. Astfel, se renunță, pentru moment, la motivul m o r ț i i (care, după revenirea provizorie în var. D, va fi definitiv eliminat). Totodată, se intercalează discret, dar efemer, alte nuclee semantice – z ă d ă r n i c i a, t ă c e r e a –, care atenuează, în parte, motivele fundamentale ale sonetului: c h e m a r e a, a ș t e p t a r e a i u b i t e i.

Observațiile anterioare au pus în evidență modificările succesive, operate de Eminescu, în reprezentarea poetică a negației, ca procedeu de conturare a unei anumite atmosfere lirice. Alături de acest set fluctuant al nucleelor semantice din sfera amintită, variantele sonetului conțin și micromotive cu apariție constantă; diferențele înregistrate relevă procesul de alegere și de decantare nu atât a ideii, cât a expresiei artistice. Două observații în acest sens:

(a) În majoritatea variantelor (B, C, D, F, G, H și textul definitiv), invocarea iubitei este susținută retoric de suita secvențelor interogative sau imperative, paralele ca semnificație. Blocul compact al interogativelor retorice dubitative (var. B *Din neguri albe oare tu'ți căta-vei?;* var. C *Au tu din visuri chipu-ți vei desface?;* var. D, F *Au tu din negùri chipul ți-i desface?* și var. G, H *Din neguri reci plutind te vei desface?)* se compune din structuri metaforice, în care substantivele *neguri* (var. B, D, F, G, H, text definitiv) și *visuri* (var. C) dezvoltă conotația particulară de „timp trecut, îndepărtat, neclar", eventual de „amintire, memorie". Valori asemănătoare, mai explicite însă, se degajă din enunțurile imperative (var. B, C *Răsai din umbra somnului încoace;* var. E, F, G, H și text definitiv *Răsai din umbra vremilor încoace*[5]). În ambele situații, retușurile succesive sunt minore: metafora „timpului" se construiește prin valorificarea contextuală a doi termeni, *neguri* și *umbra*, din aceeași sferă semantică (încercarea de utilizare a altor elemente lexicale – *visuri, somn* – este accidentală).

(b) Stilistic, interesantă este cu precădere evoluția primului vers din sonet, care, până la varianta ultimă, se menține în formulări explicite și relativ neutre (var. A *Când de-osteneală geana-abia se ține;* var. B *Chiar somnul meu începe să te-nvoace;* var. C, D, F, G *Te chem în somnul meu lipsit de pace*). În următoarele două versuri ale sonetului, var. H și textul definitiv, versul este remodelat în sensul metaforizării; metafora de tip coalescent din var. H *(În somn adânc când lumea-n mine tace)* cedează locul, în forma finală a textului, unei elaborate metafore-implicație *(Când însuși glasul gândurilor tace).*

[5] Posibile variantele ale versului *Din valurile vremii iubita mea răsai;* vezi *Din valurile vremii*, var. B^2, C^1, C^2, C^3, în idem, *ibidem*, p. 218–222.

III. În încheierea acestui comentariu al variantelor, grupăm succinte notații privind unele elemente de versificație.

În seria celor 31 de sonete eminesciene[6], *Când însuși glasul...* face parte din categoria restrânsă a celor cu modelul de versificație *abba / baab / ede / cde*[7]. Variantele inițiale (A, B, C, D), cu o altă structură a rimelor în terțete, ilustrau tiparul cel mai des aplicat de Eminescu: *abba / baab / cde / dcd*[8]. Centru și punct de inovație au fost încercările de rescriere a terțetelor (mss. E), care au impus o nouă configurație a rimelor și o nouă manieră de a le alterna. Se renunță la formula simplă, cu două secvențe sonore repetate în finalul celor șase versuri (vezi terțetele var. A și D citate în nota 1), adoptându-se tipul de terțet mai subtil și mai complicat sub raportul rimei: trei rime, ordonate prin inversiune, *cde / edc* (var. E, 2°) sau plasate în poziții perfect paralele, *cde / cde* (var. E, 3° – model transmis tuturor celorlalte variante).

Asemenea modificări determină nu numai reorganizarea versurilor și a strofelor, ci și lărgirea resurselor eufonice ale textului, prin diversificarea secvențelor care compun ansamblul rimelor. În general, din perspectiva eufonică realizată prin rimă, acest sonet este o demonstrație de valorificare, ingenioasă și suplă, a elementelor expresive latente la nivel lingvistic. Var. B este cea care anunță un sistem de versificație fondat pe numeroase asonanțe și, mai ales, pe reprezentarea insistentă a rimelor rare, compuse. Cu atestare unică în var. B *(evlavii / căta-vei)*, C *(evlavii / îndura-vei)* și D *(evlavii / arăta-vei)*, acest tip de rimă se extinde în versiunile următoare, antrenând trei dintre cele șapte cupluri de versuri ale sonetului *(evlavii / îndura-vei,* var. F *evlavii / alina-vei,* var. G *evlavii / asculta-vei,* var. H, și text definitiv; *însenina-vei / așa vii; arat-o / adorato),* var. F, G, H, text definitiv). În plus, nu este de neglijat nici efectul eufonic inerent rimei feminine; în condițiile accentuării paroxitone, segmentele identice sau asemănătoare formal, din cuvintele-rimă, acoperă două silabe, în cazul de față cu structură preponderent vocalică.

*

Pentru orice creație literară, manuscrisele intermediare – indiferent de gradul lor de asemănare cu forma consacrată ca definitivă – reprezintă documente

---

[6] Considerații compoziționale și stilistice generale, la L. Gáldi, *Din problematica sonetului eminescian,* cap. *Structura sonetului,* în vol. *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu,* București, Editura Academiei RPR, 1964, p. 323–331; Petru Creția, *Sonetele lui Eminescu,* în M. Eminescu, *Sonete.* Ediție critică îngrijită de Petru Creția, Muzeul Literaturii Române, Galați, Editura Porto-Franco, 1991, p. 5–27.

[7] Aceluiași tip îi mai aparțin doar două texte: *Răsai asupra mea* și *Trecut-au anii* (vezi L. Gáldi, *op. cit.,* p. 323).

[8] În toate sonetele lui Eminescu, catrenele sunt de tipul *abba / baab;* vezi precizările lui L. Gáldi, *op. cit.,* p. 323–324, și ale lui Petru Creția, în *vol. cit.,* p. 6–7.

estetice a căror însemnătate nu poate fi ignorată; ele fac posibilă nu numai reconstituirea laboriosului proces de geneză, ci și înțelegerea mai exactă a textului, în versiunea sa ultimă.

În acest sens, variantele sonetului *Când însuși glasul...* stabilesc o anumită linie de evoluție estetică și filozofică, definită prin eliberarea treptată de structurile excesiv retorice, prin abstractizarea și interiorizarea mesajului liric.

(*LL*, 1985, vol. I)

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Mihai Eminescu: *S-a dus amorul...*

S-a dus amorul, un amic
Supus amândurora,
Deci cânturilor mele zic
Adio tuturora.

Uitarea le închide-n scrin
Cu mâna ei cea rece,
Și nici pe buze nu-mi mai vin,
Și nici prin gând mi-or trece.

Atâta murmur de izvor,
Atât senin de stele,
Și un atât de trist amor
Am îngropat în ele!

Din ce noian îndepărtat
Au răsărit în mine!
Cu câte lacrimi le-am udat,
Iubito, pentru tine!

Cum străbăteau atât de greu
Din jalea mea adâncă,
Și cât de mult îmi pare rău
Că nu mai sufăr încă!

Că nu mai vrei să te arați,
Lumină de-ndeparte,
Cu ochii tăi întunecați
Renăscători din moarte!

Și cu acel smerit surâs
Cu acea blândă față
Să faci din viața mea un vis
Din visul meu o viață.

Să mi se pară cum că crești
De cum răsare luna,
În umbra dulcilor povești
Din nopți o mie una.

Era un vis misterios
Și blând din cale-afară,
Și prea era de tot frumos
De-au trebuit să piară.

Prea mult un înger mi-ai părut
Și prea puțin femeie,
Ca fericirea ce-am avut
Să fi putut să stee.

Prea ne pierdusem tu și eu
În al ei farmec poate,
Prea am uitat de Dumnezeu,
Precum uitarăm toate.

Și poate că nici este loc
Pe-o lume de mizerii
Pentr-un atât de sfânt noroc
Străbătător durerii![1]

Poemele eminesciene publicate în anul 1883 în „Convorbiri literare" – *Luceafărul, Glossă, Odă (în metru antic), Trecut-au anii..., Veneția, Peste vârfuri, De-or trece anii..., Din valurile vremii..., Ce te legeni..., La mijloc de codru, Mai am un singur dor* și – în „Familia" – *S-a dus amorul..., Când amintirile, Adio, Ce e amorul?, Pe lângă plopii fără soț..., Și dacă...* – formează o serie antologică. Extrem de diverse ca factură (elegii, meditații, poezii cu formă fixă sau derivate din romanța și din cântecul popular ori cult), ele sunt perfect omogene prin rafinamentul ideilor și al expresiei poetice de tip reclasicizant.

[1] Această versiune, consacrată ca definitivă (vezi M. Eminescu, *Opere*, vol. I. Ediție critică îngrijită de Perpessicius, București, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II", 1939, p. 184–185), urmează, cu diferențe minime, mss. G[3] 2261, 302, 304, din M. Eminescu, *Opere*, vol. III, *ed. cit.*, București, Fundația „Regele Mihai I", 1944, p. 43–47.

*

Lectura pe care o propunem este o tentativă de a reconstitui și de a comenta, prin intermediul variantelor, faze semnificative din procesul de geneză a poeziei *S-a dus amorul...*, apărute în revista „Familia", XIX, 12, 24 aprilie (6 mai 1883)[2].

În volumul al III-lea al ediției critice Mihai Eminescu, *Opere*, Perpessicius publică, urmând manuscrisele poetului, 17 versiuni ale acestui text; grupate în 8 seturi și însumând 172 de strofe „pregătitoare"[3], variantele marchează traseul unei geneze îndelungate și, în același timp, complicate. Numeroasele redacții ale poemului acoperă intervalul 1876–1883: a) 2262, 104; b) 2262, 97; c) 2283, 97 v. – 96 v. (cca 1876, Iași); d) 2279, 80–81 (cca 1878–1879) / A^1 2277, 75–76; A^2 2260, 217 (cca 1880–1881) / B^1 2277, 77; B^2 2277, 78; B^3 2277, 79 (cca 1880–1881) / C 2277, 80–81 (cca 1880–1881 / D^1 2277, 83–86; D^2 2261, 118–119 v. (cca 1881–1882) / E 2261, 120–120 v. (cca 1881–1882) / F 2260, 189–191 (cca 1882) / G^1 2261, 217–218 (cca 1882); G^2 2277, 87–87 v. (cca 1882); G^3 2261, 302–304 (cca 1883).

În cele ce urmează, sugerăm o descriere „lineară", cronologică, a variantelor, cu intenția de a evidenția dinamica motivelor poetice (respectiv inventarul, ierarhizarea și asamblarea acestora), precum și principalele caracteristici de structură ale limbajului figurativ.

*

Variantele ieșene preliminare a), b), c), d), de dimensiuni relativ reduse (5–7 strofe) și strâns înrudite între ele, dar îndepărtate de versiunea definitivă, stau sub semnul retorismului romantic[4]. Atitudinea lirică oscilează între lamentație și

[2] O analiză genetică anterioară a aceluiași text, la Alain Guillermou, *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu*, Iași, Editura Junimea, 1977, p. 391–401. Pentru principii de analiză comparativă – text definitiv și variante –, vezi L. Gáldi, *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, București, Editura Academiei RPR, 1964, 430 p.; Gh. Bulgăr, *De la cuvânt la metaforă în variantele liricii eminesciene*, Iași, Editura Junimea, 1975, 260 p.

Comentariile privind transformările succesive ale unor secvențe memorabile din diferite texte eminesciene, la G. I. Tohăneanu, *În lumea variantelor*, în vol. *Eminesciene (Eminescu și limba română)*, Timișoara, Editura Facla, 1989, p. 150–189.

[3] Vezi Alain Guillermou, *op. cit.*, p. 392.

[4] Elocventă în acest sens este var. a) 2262, 104, M. Eminescu, *Opere*, vol. III, *ed. cit.*, p. 27:

Cum s-a dus norocul vieții-mi?
Și răsună tristă ora
Când la cânturi zic adio
Tuturora, tuturora!

Căci mă duc te las iubită
Și-n veci n-oiu mai veni –
Nici cenușa-noastră-n lume
Nu se va mai întâlni

Unde-s oarele iubite
De uitare și noroc
Când lăsai brațelor mele
Mlădiosul tău mijloc

Niște frunze-ngălbenite
Le închid în negrul scrin
Nici pin gându-mi n-or mai trece
Nici pe buze nu mai vin

Și eu totuși, blânde înger,
Te-am ținut smerit la piept
De-adormeai pe-a mele brațe
Stam c-un cânt să te deștept

Unde-i teiul cu-a sa umbră
Cu-a lui flori pân-n pământ?
Vis au fost viața noastră
Iar norocul nostru vânt.

meditație elegiacă, reacții provocate de renunțarea poetului la arta sa *(Când la cânturi zic adio / Tuturora, tuturora!);* o asemenea decizie severă este consecința directă și deliberat asumată a eșecului afectiv – pierderea iubitei și a iubirii.

Tema poemului, simplă, chiar uzată, comună tuturor variantelor, inclusiv celei finale, se sprijină – în primele încercări – pe o suită de stereotipii poetice, care afectează atât configurația motivelor, relațiile dintre ele, cât și structura compozițională și a limbajului figurativ. Un repertoriu preexistent și consacrat de formule de construcție și de secvențe verbale, asimilabile sau nu unei „figuri", furnizează elementele fundamentale și necesare pentru elaborarea poeziei. Astfel, prima parte a textului (strofele 1–2), axată pe pers. I, a eului liric solitar, revalorifică, prin plasarea în contexte inedite, expresii poetice convenționale, posibil de interpretat ca metafore petrificate, catacretice, preluate din lirica galantă, eventual din seria romanței (vezi distihul *Niște frunze-ngălbenite / Le închid în negrul scrin*, al cărui referent este reprezentat de „cânturile" abandonate). Ferm fixat, acest cadru subiectiv apare contrastant stilistic și compozițional față de următorul grup de strofe.

Începând cu strofa a treia, sistemul indicilor de persoană devine binar, prin inserarea pers. a II-a, semn al adresării directe către un receptor absent și ipotetic; diversele formule de adresare *(iubită, scumpo, blând înger)* ocupă constant poziții „tari", în finalul sau în deschiderea acestui catren cu rol decisiv din mai multe puncte de vedere: el introduce motivul poetic central, sursă și focar de iradiere a tuturor celorlalte, și impune organizarea textului în funcție de un principiu pronunțat retoric.

În cele patru variante de început, adresarea declamatorie se asociază cu afirmații grandilocvente și exclusiviste, care dezvoltă hiperbolic ideea de negație și de moarte. Expresia negației, proiectată de preferință asupra viitorului *(Și-n veci n-oi mai veni / Nici cenușa noastră-n lume / Nu se va mai întâlni* – a), b), cf. și c), d)), „inundă" și domină textul. Secvența următoare, antitetică, compusă inițial din două strofe, evocă fericirea pierdută într-o manieră convențională, edenic-serafică. Diverse structuri verbale generatoare de exces, de această dată în sens pozitiv, devin mărci ale idilizării și idealizării (femeia este numită *blânde înger,* iar cadrul natural se conturează prin acumularea retorică, de tip „colaj", a unor sintagme emblematice pentru lirica erotică eminesciană *(Când sună glas de izvoară / Ce sclipesc fugind în ropot / Prin amurg în văi coboară / Tânguiosul glas de clopot)*, var. c)). În același timp se pot distinge ecouri slab filtrate din poezia predecesorilor romantici; astfel, unele reminiscențe heliadiste marchează tranzitoriu și naiv nivelul figurativ al textului *(Când a serei armonie / Peste lume s-a lăsat).* La acest cumul de intertextualități – interne și externe – specifice var. c) se renunță imediat și total în var. d), renunțare profitabilă pentru organizarea generală a poemului.

De asemenea, în toate variantele preliminare, ultimele două strofe continuă și consolidează tendința retorică. Rememorarea afectivă a trecutului fericit și – deocamdată inexplicabil – pierdut este încorporată în tiparul anticului motiv poetic u b i s u n t, reluat de două ori, cu referire la entități distincte: t i m p u l (ireversibil)

și t e i u l (cu atributele sale obligatorii: „umbra" și „floarea", elemente simbolice esențiale în creația eminesciană). Cele două secvențe, introduse anaforic *(Unde-s o a r e l e iubite* var. a), b), c); *Unde-s n o p ț i l e iubite* var. d) și *Unde-i t e i u l cu-a sa umbră / Cu-a lui flori până-n (pân' în) pământ?* var. a), b), c), d)), sunt clădite pe false interogații retorice; aceasta întrucât funcția de a încheia poezia revine distihului bazat sentențios pe o veche metaforă livrescă: „viața ca vis".

Între variantele discutate sunt de semnalat însă și unele diferențe care prefigurează – pentru moment, discret și nesigur – tentativa de abstractizare și de eliberare de sub presiunea datelor subiective. Reținem în acest sens un singur exemplu, oferit de redacțiile succesive și subtil modificate ale strofei finale. În var. a), b), catrenul, guvernat de verbul *a fi* și fondat integral pe metafore canonice provenite din tradiția poetică *(viață – vis; norocul – vânt)*, este adaptat la o circumstanță bine definită prin timpul trecut al verbului *(au fost)* și prin specificul determinării adjectivale („viața *noastră*"; „norocul *nostru*"). În variantele următoare, metafora este „depersonalizată"; sintagmei „viața *noastră*" i se substituie secvențe cu sens mai abstract și generalizator „viața *omenească*" sau „viața *asta*" (aici, cu o ușoară notă depreciativă). În mod similar și paralel, „norocul *nostru*" devine „norocul, *un cuvânt!*" sau „fericirea – *ce cuvânt!*". În plus, același verb al existenței invocat anterior apare acum la prezentul etern, accentuând suplimentar și definitiv funcția generalizatoare a distihului (a se compara „Vis au fost viața noastră" var. a), b) și „Vis e viața omenească" var. c); „Ce mai vis e viața asta?" var. d)).

Față de setul primelor încercări, grupul variantelor A^1 – A^2 pune în evidență o spectaculoasă transformare a textului ca dimensiune (var. A^1), compoziție, configurație a motivelor, limbaj poetic[5]. În forma anterioară, se transmit în var. A^1, cu mici modificări, numai primele două strofe, care dezvoltă emfatic motivul a d i o c â n t u r i l o r; de notat însă tentația de a „dramatiza" prin multiplicarea metaforelor echivalente cu diverse forme de negație (renunțare, izolare, moarte: *Le voiu închide-n negrul scrin / A vieții toamnă rece*, var. A^1).

[5] Citățm din această serie var. A^2, 2260, 217, din M. Eminescu, *Opere*, vol. III, *ed. cit.*, p. 30:

Spre depărtat și mândru țărm
Străbat a mele cânturi
Pe când mă-nnec, pe când mă sfărm
De valuri și de vânturi

O ceasuri blânde de noroc
Cum nu sunteți de față
Când mlădiosul său mijloc
Îl cuprindeam în brață

Când luna lină străbătea
Perdelele ferestii
Și pe când cerul strălucea
Sub farmecul povestii

Când caii albi cu stemă-n frunți
Și cerbii zânei Dochii
Se adunau din văi și munți
Ținând la soare ochii

Și pe când Amor zâmbitor
Cu magica lui vargă
În țara mândră-a viselor
Deschide-o poartă largă.

Și iată visul au trecut
Ca și când n-au fost parcă
Și spre un țărm necunoscut
Alunec'a mea barcă

Dilatarea și remanierea profundă a poemului ating îndeosebi motivul central, al i u b i r i i p i e r d u t e. Limitat la o singură strofă în var. a), b) și construit pe clasica schemă binară *eu / tu*, axă constantă a tuturor versurilor din catren (Și *e u* totuși, ***blânde înger, / Te-a m ț i n u t*** smerit la piept / De-***adormeai*** pe-a *m e l e* brațe, / *S t a m* cu-n cânt *s ă t e d e ș t e p t*, var. a), b), acest motiv beneficiază de 6, respectiv 4 strofe în var. A^1 și A^2. Interesant și în mare măsură neașteptat este faptul că hipertrofia cantitativă a secvenței evocatoare se corelează cu eliberarea de o anumită formulă a sistemului gramatical de persoană; mai exact, relația de persoană „I – a II-a" se transformă în relația „pers. I – a III-a", ceea ce antrenează renunțarea la formulele de adresare directă în favoarea celor, mai puțin retorice, de referire.

Totodată, evocarea este realizată indirect, prin valorificarea capacității latente de sugestie a diferite elemente. Poetul imaginează un cadru natural fast și mitic, în deplină concordanță cu planul uman, euforic. Universul fizic și spiritual se conturează prin recursul la un inventar foarte larg de termeni specifici și specializați, cu valoare simbolică, ocurenți frecvent atât în limbajul poetic eminescian, cât și în acela, mai larg, al liricii romantice: *stele, icoane, lună, perdele, fereastră, codrul, poveste, caii albi, zimbrii, zâna Dochia, Amor.* Reuniți prin simplă enumerare, acești constituenți formează axul unor structuri simetrice, riguros ordonate și repetat marcate prin polisindetonul anaforic *(pe când)*. Capacitatea și funcția evocatoare a suitei de 6(4) strofe sunt amplificate și de prezența – exclusivă – a verbelor la indicativ imperfect, care creează și delimitează contexte contrastante stilistic față de strofele precedente și următoare, dominate de indicativ prezent sau de viitor.

Finalul poemului conține, de asemenea, unele inovații. Var. A^1, mai extinsă, chiar prolixă, dezvoltă două direcții, cu trimiteri textuale retrospective, dar și anticipative. Ca fapt de continuitate față de var. a) ... d) este de semnalat ultima apariție, în A^1, a strofei deschise interogativ prin: *Ah unde-i teiul 'nalt și sfânt?.* Mai importantă însă este prefigurarea unor rezolvări poetice validate și impuse de versiunile următoare. În acest sens, ultimele trei strofe, păstrate în redacții duble sau triple și imposibil de ordonat într-o succesiune anume, prezintă paralelisme notabile cu varianta definitivă. A se compara astfel: *De câte lacrimi am vărsat / Feme(i)e pentru tine* (var. A^1) cu *Cu câte lacrimi le-am udat, / Iubito, pentru tine* (var. G^3) sau ideea paradoxală, dar tipic eminesciană, de asociere a „voluptății și durerii", *(Pe câte lungi) Pe atâtea dulci păreri de rău / Că nu mai sufăr încă*, față de formularea definitivă: *Și cât de mult îmi pare rău / Că nu mai sufăr încă* (var. G^3). În sfârșit, în aceeași var. A^1, se înregistrează pentru prima dată sintagma *Din nopți o mie una*, insolită alterare a unei structuri fixe, prin inversiune și suprimare a elementelor relaționale[6]. Var. A^2 nu conține nici unul dintre aceste semne anticipative ale versiunii definitive, dar etalează, în schimb, o formulă compozițională aparte, al cărei model se va regăsi, mai puțin frapant

[6] Vezi și G. I. Tohăneanu, *Expresia artistică eminesciană*, Timișoara, Editura Facla, 1975, p. 66–67.

însă, în var. C și, tranzitoriu, în mss. D. Var. A^2 este o poezie cu „cadru", în care grupul omogen al celor 4 strofe de evocare a iubirii apare ca o inserție pe un fundal poetic convențional (strofele 1–6), cu versuri centrate pe metafore contextuale ale vieții, destinului, morții etc.): *depărtat și mândru țărm, mă-nnec, mă sfarm, valuri, vânturi, țărm necunoscut, alunecă a mea barcă.* Cadrul poemului este un conglomerat de simboluri transparente care induc insistent ideea de „trecere", „moarte" (de remarcat și încercarea de a asimila versul *De valuri și de vânturi,* preluat dintr-o variantă a poemului *Dintre sute de catarge*).

Grupul var. B^1–B^2–B^3 se bazează, de asemenea, pe o schemă compozițională preponderent retorică. Cu excepția primelor două strofe, restul textului este un monolog liric adresat „in absentia" iubitei și care ia forma unei extinse interogații retorice, introduse explicit printr-o formulă dubitativă: *Putea-vor ele vreodat' să dee samă bine / De câte lacrimi am vărsat / Femee, pentru tine.*

Principala inovație constă în modificarea ierarhiei motivelor poetice, centrul de greutate fiind aici motivul s u f e r i n ț e i p e n t r u i u b i r e a p i e r d u t ă. Tehnica poetică prioritară este cea a acumulării, cu efect hiperbolizator, a unor sintagme posibil de interpretat ca structuri metonimice pentru noțiunile de i u b i r e și d u r e r e. Enumerația metonimică disforică: *chin atât de greu, mii păreri de rău, tainici rugăminți, calde șoapte, lacrime fierbinți* constituie punctul de maxim retorism al textului, prin reprezentarea simetrică a strofelor strict marcate de paralelisme sintactice și repetiții anaforice „*De-atâtea* tainici rugăminți / *De-atâtea* calde șoapte / *De-atâtea* lacrime fierbinți / Vărsate zi și noapte" (var. B^1, B^2; vezi și B^3).

Finalul, în spirit romantic, exploatează (în var. B^1) un artificiu figurativ relativ strident: o antiteză (construită de altfel prin revalorificarea unor secvențe verbale deja impuse de Eminescu), care poate fi citită și ca o apostrofă severă adresată femeii *(Cum rămăseși l-atât amor / Ca marmura de rece).*

Cea de-a treia variantă din grupul B pune în evidență încercarea complet izolată de a închide sentențios poezia cu strofa construită pe simbolul „vechiului scrin" și pe un cumul de expresii ale negației: *Ah! le ascund în vechiul scrin / De-a mea privire rece / Căci nici pe buze nu-mi mai vin / Și nici prin gând mi-or trece.* Deplasarea acestei strofe de la începutul la sfârșitul poeziei antrenează o importantă, dar neavenită schimbare de referent („cânturile" vs. „suferințele de iubire). Coerența textului este în oarecare măsură alterată, un asemenea final creând senzația de poezie galantă improvizată. Versiunile ulterioare restabilesc însă profitabil succesiunea inițială a catrenelor.

Var. B^3 reține atenția în special printr-un rafinament stilistic de detaliu; asocierea elementelor în secvența enumerativă este indicată retoric de polisindetonul-anaforă *atât(a),* care substituie reluările, de asemenea anaforice, prin *când, și, de* (var. A^1, A^2, B^1); anafora impusă de var. B^3 și transmisă tuturor celorlalte nu mai este însă o simplă figură de construcție, ci funcționează și ca intensificator semantic, iar la nivelul limbajului poetic este deopotrivă figură sintactică și trop, cu efect de hiperbolizare.

Var. C prezintă interes ca exercițiu de combinare și de asamblare coerentă a unor structuri disparate, provenite din diferite variante anterioare. Amplificarea poemului (11 strofe) are ca principală sursă reluarea și dezvoltarea unor motive preexistente[7] *(Spre negru țărm necunoscut / Alunec-a mea barcă)*, precum și acela al v i e ț i i c a v i s, acesta din urmă fiind pretextul care permite grefarea unui motiv inedit, atestat exclusiv în var. C: v i s u l c a i l u z i e ș i s p e r a n ț ă. Se constituie aici o secvență autonomă stilistic, riguros construită și compusă din trei strofe cu cadru: în deschiderea și în închiderea strofelor 1–3 se afirmă, neutru, existența, respectiv dispariția „visului" *(Avut-am visul cel mai scump // Și iată visul a trecut)*, iar în interiorul acestui chenar se evocă, prin acumulare de tip narativ, la un viitor al trecutului, o suită de aspirații eșuate *(Visam că fruntea o s-o culci / Pe pieptu-mi în suspine / Și că suflarea gurii dulci / Eu o s-o sorb în mine)*. Puternic marcată gramatical și stilistic, excesiv de transparentă și de explicită semantic, strofa citată se va transmite variantelor următoare în forme radical refăcute, în sensul abstractizării și al concentrării expresiei. În ceea ce privește finalul, semnalăm ultima lui reprezentare emfatică prin repetiția simetrică, sentențios-conclusivă, a unui distih din strofa inițială *(Deci cânturilor mele zic / Adio tuturora!)*.

---

[7] Din M. Eminescu, *Opere*, vol. III, *ed. cit.*, p. 32, reproducem integral var. C. 2277, 80–81:

Nu-mi spune lira mea nimic
Au amuțit, sonora,
Deci cânturilor mele zic
Adio tuturora

Le voiu ascunde-n negrul scrin
De-a morții înger rece,
Că nici pe buze nu-mi mai vin
Și [nici] prin gând mi-or trece

Atâtea blânde rugăminți
Și-mpătimite șoapte
Atâtea lacrime fierbinți
Vărsate zi și noapte

Atâta murmur de izvor
Atâtea mii de stele
Și un atât de trist amor
Au îngropat în ele

Și totuși pare c-am uitat
Cum se năștea în mine
Cu cât amor le-am adăpat
Femee pentru tine

Cum le smulgeam atât de greu
Din jalea [mea] adâncă,
Și cât de mult îmi pare rău
Că nu mai sufăr încă

Dar vai astfel-i este scris
Oricui care nu'nvață,
Că dacă viața e un vis
Nu visul e o viață.

Avut-am visul cel mai scump
Credeam cu-așa tărie
Din lumea ta c-o să te rump
Să-mi fii cu totul mie

Visam că fruntea o s-o culci
Pe pieptu-mi în suspine
Și că suflarea gurii dulci
Eu o s-o sorb în mine

Și iată visul a trecut
Ca și [când] n-au fost parcă
Spre negru țărm necunoscut
Alunec-a mea barcă.

Acolo noapte nu-i, nici zi
Acolo nu-i aurora;
Deci cânturilor mele zic
Adio tuturora!

Începând cu seria D, variantele sunt din ce în ce mai unitare și prefigurează, cu relativă exactitate, versiunea definitivă. Fără excepție, motivele fundamentale, permanent reluate și ameliorate, provin din var. C (adio cânturilor, vechiul scrin, regretul pentru iubirea trecută, iubirea iluzorie).

Acestui nucleu stabil al textului i se asociază, cu puternice efecte în planul semnificației și al organizării formale, un nou motiv poetic, generos dezvoltat în toate variantele ultime: D-E-F-G, și anume evocarea fericirii pierdute dintr-o perspectivă inedită. Reprosul și apostrofa adresate femeii sunt atenuate de îndoială, generate de ideea că însăși intensitatea neobișnuită a iubirii face imposibilă trăinicia sentimentelor. Rezolvarea stilistică, originală și eficientă, constă în simbioza, în limitele aceleiași ample unități sintactice, a două tipuri de structuri semantice: prima dintre ele, extinsă și accentuat retorică, hiperbolizează prin exces, recurgând la formule superlative *(Prea nu aveam un Dumnezeu / Mi-am fost uitat de toate* sau *Și prea mult înger mi-ai părut / Și prea puțin femee);* cea de-a doua, limitată la un unic element lexical – adverbul de îndoială *poate* –, subminează hiperbola și o plasează sub semnul incertitudinii; de notat că adverbul cu funcție de destabilizare a secvenței hiperbolice se află întotdeauna în poziții-forte: început de vers și de strofă (var. D^2, G^3), sfârșit de vers și de strofă (D^2 sau E „Prea ne pierdem amândoi / În dulcea-i noapte *poate*").

Contaminări tranzitorii cu poeme din aceeași perioadă se constată și în varianta D^2, dar de această dată reminiscențele sunt din *Luceafărul (Amorul nostru dureros / Era păgân, chimeric / Era un demon languros / Născut din întuneric).*

Remarcabilă este modificarea operată în prima strofă, a cărei structură anticipează îndeaproape varianta finală. Versurile 3–4 se fixează în forma lor definitivă, iar în versul inaugural sunt asociați, pentru prima oară, într-o structură apozitivă, termenii *amorul-amic;* redacțiile ulterioare conservă acest tipar sintactic, rafinând astfel, prin maximă simplificare, expresia poetică *(Amorul, tristu-ne amic*, var D^2; *Zburdă amorul. Un amic*, var. E, și, în sfârșit, *S-a dus amorul, un amic*, var. F, G). Semnalăm totodată și renunțarea la formula compozițională de poezie cu cadru. Finalul bazat pe reluarea unui distih din strofa întâi apare ezitant, într-o redacție intermediară a var. D^2, și nu se va mai transmite nici unei alte versiuni a textului.

Ultimele două variante – E și F – coincid în cea mai mare parte cu var. G^3. În special var. F, așa cum preciza Perpessicius, „pare întru-totul, prin orânduire și caligrafie, o copie destinată unei publicații"[8]. În raport cu toate variantele precedente, var. E–F și, în mai mică măsură, D instaurează, de această dată definitiv, o nouă configurație și ierarhizare a motivelor poetice. Un grup compact de strofe (3–4), din partea mediană a textului, conturează și dezvoltă „portretul liric al femeii iubite", desemnată anterior lapidar, numai prin formule de referire și / sau de adresare. Din perspectivă retoric-compozițională, această

[8] În M. Eminescu, *Opere*, vol. III, *ed. cit.*, p. 41.

schiță de portret „taie" și redistribuie, în două secvențe, motivul guvernat de r e g r e t u l p e n t r u i u b i r e a p i e r d u t ă. Imaginea femeii se constituie prin recursul – tipic eminescian – la anumite elemente cu accentuată capacitate simbolică, de sugestie: *surâs* (var. E, F), *ochi, surâs, față* (var. G^3), „cuvinte-cheie" în contextele care le înglobează. Acești termeni dobândesc prestanță stilistică îndeosebi în ultima versiune, prin asocierea anumitor determinanți-epitet: *„smerit* surâs", *„blândă* față", „ochi *renăscători de moarte";* var. G^3 conține, de asemenea, un catren inexistent în toate celelalte, având ca pretext liric micro-motivul o c h i l o r și al l u m i n i i, ca metaforă pentru femeia iubită *(Cum nu mai vrei să te arăți / Lumină de-ndepărtare, / Cu ochii tăi întunecați / Renăscători din moarte).*

În general, secvența descriptivă, a portretului, bazată pe un anumit tip de conexiuni lexico-semantice și pe anumite „cuvinte-cheie" *(lumină, ochi, surâs, față, vis, umbră, înger),* creează o imagine inactuală și difuză, la limita între real și ireal, astfel încât evocarea devine procedeu de abstractizare.

Celelalte diferențe față de G^3 sunt puține, de detaliu și, în ansamblu, neînsemnate: două strofe cu poziții inversate, substituiri lexicale prin sinonime contextuale („Prea mult m i n u n e" î.l.d. „Prea mult *un înger";* „Pentru ca v i s u l" î.l.d. „Ca *fericirea")* sau mici remanieri morfologice („l e-a î n c h i s / *le închide").* Cea mai fină și mai originală modificare se înregistrează în ultimul vers, care devine memorabil și sub raportul expresiei verbale. Anticipată de var. F *(Semănător durerii),* sintagma formată din adjective nume de agent + substantiv în dativ („Pentru un atât de sfânt noroc, / *Străbătător durerii",* var. G^3) cumulează, din perspectiva limbajului poetic, avantajul conciziunii, al rarității lexicale și al ambiguității semantice.

Caracterul plauzibil al dublei lecturi a acestei secvențe – „norocul străbate, depășește durerea" sau „norocul este străbătut de durere"[9] – estompează nota pesimistă a mesajului poetic; prin echivocul creat, interesant ca element de modernitate a textului, „meditația se deschide spre o speranță"[10].

*

Reordonările succesive ale motivelor poetice, disoluția structurilor frapant și convențional retorice, „depersonalizarea" metaforelor, distanțarea progresivă de stereotipii figurative și de conținut, tendința finală de abstractizare și de relativizare a perspectivei lirice constituie liniile majore de evoluție ale poemului *S-a dus amorul...*

Studiul variantelor ca posibilă formă de lectură a permis refacerea procesului de construcție a textului, precum și recuperarea integrală și ameliorată a semnificației condensate în expresia poetică.

(*LL,* 1990, vol. I)

[9] G. I. Tohăneanu, *Glose eminesciene (II),* în „Limbă și literatură", 1982, vol. I, p. 18–20.
[10] Alain Guillermou, *op. cit.,* p. 401.

MIHAI EMINESCU: *Pe lângă plopii fără soț...*[1]

– retorica romanței –

În diverse spații culturale, tradiția literară a impus romanța ca varietate distinctă a genului liric. În literatura romanică medievală (de exemplu, în cea spaniolă), romanța desemna un poem narativ, uneori de mari dimensiuni, cu tematică preponderent istorico-eroică. Literaturile moderne dezvoltă o variantă complet diferită, de sursă erotică, astfel încât profilul romanței se va modifica sensibil, fiind schițat de alte trăsături distinctive: o structură textuală prin excelență simplă, cu (grupuri de) strofe marcate eventual de refren devine „emblema" compozițional-retorică a unui text care va cultiva insistent și restrictiv motive lirice, sentimental-erotice: neliniștea, nostalgia, melancolia, tristețea; în plus, frecventa transpunere pe muzică asigură romanței accesibilitate și forță de circulație.

În literatura română, romanța (< fr. *romance*, it. *romanza*, germ. *Romanze*), excesiv simplificată de o serie de autori minori, a fost cultivată însă, în forme de înalt rafinament estetic și al ideilor, de Vasile Alecsandri și Mihai Eminescu sau de Ion Minulescu și Ștefan Petică.

Un model al genului este *Pe lângă plopii fără soț...*, romanță profundă prin conținut și impecabilă stilistic.

Pe lângă plopii fără soț
Adesea am trecut;
Mă cunoșteau vecinii toți –
Tu nu m-ai cunoscut.

La geamul tău ce strălucea
Privii atât de des;
O lume toată-nțelegea –
Tu nu m-ai înțeles.

De câte ori am așteptat
O șoaptă de răspuns!
O zi din viață să-mi fi dat,
O zi mi-era de-ajuns;

O oră să fi fost amici,
Să ne iubim cu dor,
S-ascult de glasul gurii mici
O oră și să mor.

Dându-mi din ochiul tău senin
O rază dinadins,
În calea timpilor ce vin
O stea s-ar fi aprins;

Ai fi trăit în veci de veci
Și rânduri de vieți,
Cu ale tale brațe reci
Înmărmureai măreț,

Un chip de-a pururi adorat,
Cum nu mai au perechi
Acele zâne ce străbat
Din timpurile vechi.

Căci te iubeam cu ochi păgâni
Și plini de suferinți,
Ce mi-i lăsară din bătrâni
Părinții din părinți.

---

[1] Analize ale acestei poezii la: Garabet Ibrăileanu, *Pe lângă plopii fără soț (Considerații tehnice)*, în vol. *Scriitori români și străini*, București, Editura pentru Literatură, 1968, vol. I, p. 131–140; G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, București, Editura Minerva, 1970, vol. 2, p. 401–410.

Azi nici măcar îmi pare rău
Că trec cu mult mai rar,
Că cu tristeță capul tău
Se-ntoarce în zadar,

Căci azi le semeni tuturor
La umblet și la port,
Și te privesc nepăsător
C-un rece ochi de mort.

Tu trebuia să te cuprinzi
De acel farmec sfânt,
Și noaptea candelă s-aprinzi
Iubirii pe pământ.

George Călinescu considera drept calitate de prim rang a acestui text „marea idee patetică"[2]. În consonanță cu filozofia eminesciană asupra iubirii, și aici limita dintre fizic și metafizic se sparge, iar sentimentul de dragoste pentru femeia iubită tinde către absolut. Selecția și ordonarea motivelor poetice conturează o ipoteză insistent formulată de Eminescu: dacă ar fi înțeles iubirea poetului, femeia ar fi învins moartea, devenind – simbolic – eternă *(Ai fi trăit în veci de veci / Și rânduri de vieți)*. Instabilitatea și fragilitatea afectivă a personajului feminin determină însă înstrăinarea superioară și definitivă a poetului *(Și te privesc nepăsător / C-un rece ochi de mort)*, atitudine care evocă strofa de încheiere a *Luceafărului* [3].

Textul se compune din 11 catrene, care pot fi grupate, în funcție de configurația lor retorică și de succesiunea ideilor, în trei secvențe, corespunzătoare principalelor motive poetice: iubirea neînțeleasă (strofele 1–2), elogiul iubirii și al iubitei ideale (strofele 3–8), indiferența afectivă a poetului (strofele 9–10). Catrenul final are o poziție aparte.

Aparținând ultimului grup de antume, *Pe lângă plopii fără soț...* (1883) condensează particularități tipice pentru poeziile eminesciene din perioada „reclasicizantă" de creație (1878–1883): sobrietate stilistică, manifestată prin utilizarea restrânsă a tropilor, în favoarea figurilor de construcție și de sunet.

Categoria tropilor este reprezentată de câteva epitete metaforice („ochiul *senin*", „brațe *reci*", „ochi *păgâni*", „*rece* ochi *de mort*", „farmec *sfânt*"), cuprinse în sintagme create și impuse anterior de Eminescu, dar revalorificate aici într-un nou context poetic. Amintim, în aceeași ordine de idei, funcția discret simbolică a titlului[4].

Simplitatea și lipsa de varietate a tropilor sunt compensate de complexitatea figurilor și a organizării sintactice care susțin construcția binară, antitetică a romanței.

Fundamentală pentru schema compozițională a acestui monolog liric este tradiționala opoziție stabilită de pronumele *eu / tu*, căreia i se subordonează antitezele „trecut / prezent", „ideal / realitate".

Primele două catrene, sobru formulate și simetrice ca structură (vezi în special paralelismul versurilor 2–6; 3–7; 4–8), fixează opoziția esențială, de

[2] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 401.
[3] Precizări la Garabet Ibrăileanu, *op. cit.*, p. 139; G. Călinescu, *op. cit.*, p. 403.
[4] Vezi Garabet Ibrăileanu, *op. cit.*, p. 135.

persoană, accentuată de alternanța „afirmativ / negativ": „Adesea *am trecut*"; „*Privii* atât de des" // „*Tu nu* m-*ai cunoscut*"; / „*Tu nu* m-*ai înțeles*". Elementele contrastante sunt subliniate de diferite tipuri de repetiție, cu efecte obișnuite de simetrie și de insistență: „Mă *cunoșteau vecinii toți* / *Tu nu m-ai cunoscut*" sau „*O lume toată*-n*țelegea* / *Tu nu m-ai înțeles*". Retorismul inerent antitezelor din aceste cupluri de versuri este însă atenuat de un artificiu sintactic: coordonarea prin juxtapunere „camuflează" și menține în stare latentă un raport adversativ (logic și semantic, la limita dintre versurile fiecărui distih, este de presupus conjuncția *dar* [5]). De notat și prezența exclusivă a verbelor la indicativ (perfect compus, perfect simplu, imperfect) ca indici ai unor acțiuni trecute și reale.

Următoarea secvență (strofele 3–8) – evocare patetică a iubirii ideale, neîmplinite – se bazează pe două procedee remarcabile sub raportul eficienței retorice.

Repetiția în variantă anaforică organizează simetric versurile, subliniind și eventuala lor sinonimie contextuală: „*O zi* din viață să-mi fi dat, / *O zi* mi-era de-ajuns". În același timp, prin caracterul emfatic, de insistență, al reluării este sugerată intensitatea sentimentului de dragoste pentru femeia iubită („*O oră* să fi fost amici / *O oră* și să mor.").

Cu valoare similară, mai exact ca echivalenți expresivi ai superlativului, pot fi interpretate și repetițiile simple în limitele unor versuri cu semnificație analogă *(Ai fi trăit în veci de veci / Și rânduri de vieți).*

Pentru organizarea retorică a acestor catrene, elementul de maxim interes îl constituie subtitlul joc între „formă" și „valoare" la nivelul timpurilor și al modurilor verbale. Strict morfologic, se înregistrează o serie compactă de verbe la indicativ imperfect sau la conjunctiv perfect; dar, în toate contextele, formele: *Să-mi fi dat, mi-era de-ajuns, să fi fost amici, înmărmureai* devin echivalente cu optativul perfect: *s-ar fi aprins, ai fi trăit*. În consecință, omogenizarea valorilor modale și temporale plasează toate „acțiunile" în zona irealului, a trecutului nerealizat (vezi catrenele 3–6).

Strofa „explicativă" *(Căci te iubeam cu ochi păgâni / Și plini de suferinți* etc.), care încheie această secvență, este totodată și punctul culminant al gradației ascendente, alcătuite de suita primelor 7 catrene.

Cea de a treia secvență, componentă a unei gradații descendente, anulează date fundamentale pentru construcția sau pentru mesajul fragmentului anterior de text. Astfel: se renunță la structurile retorice; se reface perspectiva modal-temporală, trecutului real sau ireal opunându-i-se certitudinea prezentului (vezi adverbul *azi* și verbele la prezent indicativ: „*Azi* nici măcar *îmi pare rău*"; *trec, se-ntoarce;* „*azi* le *semeni* tuturor"; „te *privesc*"); ideea de „permanență" *(în veci de veci; rânduri de vieți; înmărmureai, de-a pururi)* este subminată de ideea de „zădărnicie", „indiferență" („Capul tău / Se-ntoarce *în zadar;* te privesc

[5] Cf. și Dumitru Irimia, *Limbajul poetic eminescian*, Iași, Editura Junimea, 1979, p. 182.

nepăsător / C-un rece ochi de mort"); imaginea femeii unice cedează locul unei imagini comune și indistincte *(Căci azi le semeni tuturor / La umblet și la port).*

Strofa finală are caracter conclusiv-sentențios, iar revenirea la imperfectul cu valoare de optativ recreează sugestia de trecut nerealizat: *„Tu t r e b u i a să te cuprinzi / De acel farmec sfânt / Și noaptea candelă s-aprinzi / Iubirii pe pământ".*

În analiza acestei romanțe, nu este de neglijat aspectul pronunțat eufonic al versurilor, a cărui sursă este îndeosebi o rafinată variantă a armoniei vocalice – prezența aceleiași vocale accentuate în cuvântul-rimă și într-un alt cuvânt din cuprinsul versului[6]: *Pe lângă plopii fără soț; O oră și să mor; În calea timpilor ce vin; Ai fi trăit în veci de veci; Și plini de suferinți; Părinții din părinți; C-un rece ochi de mort.* Efectele acustice, muzicale, sunt perceptibile uneori pe spații mai largi, fiind produse de frecvența ridicată a unei anumite vocale în structura aceluiași cuvânt sau a mai multor cuvinte succesive *(Dându-mi din ochiul tău senin / O rază dinadins, / În calea timpilor ce vin / O stea s-ar fi aprins).*

*

Profunzimea mesajului poetic și forma savant elaborată a textului fac din *Pe lângă plopii fără soț...* o piesă de virtuozitate pentru „mica poezie lirică" românească reprezentată de romanță.

(*LLR*, 1986, nr. 1)

[6] Fenomen semnalat de Sextil Pușcariu, în *Limba română*, vol. I, *Privire generală*, București, Editura Minerva, 1976, p. 88–89.

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY

SISTEMUL FIGURILOR FONETICE ȘI RELAȚIA CU TEXTUL POETIC

– în poezia lui Alexandru Philippide –

Autor a cinci volume de versuri, publicate de-a lungul unei jumătăți de secol (*Aur sterp*, 1922; *Stânci fulgerate*, 1930; *Visuri în vuietul vremii*, 1939; *Monolog în Babilon*, 1967; *Vis și căutare*, 1979), Al. Philippide este o prezență insolită în lirica românească interbelică și contemporană. Cărțile sale apar simultan sau la mică distanță în timp de volumele altor poeți de primă mărime, volume care vor deveni puncte de referință în evoluția gândirii și a expresiei lirice naționale (*Aur sterp*, 1922 / I. Pillat, *Grădina între ziduri; Pe Argeș în sus*, 1920, Ion Barbu, *După melci*, 1921; *Stânci fulgerate*, 1930 / L. Blaga, *Lauda somnului*, 1929, G. Bacovia, *Cu voi*, 1930; Ion Barbu, *Joc secund*, 1930; T. Arghezi, *Flori de mucigai*, 1931 // *Visuri în vuietul vremii*, 1939 / L. Blaga, *La curțile dorului*, 1938). Cu ultimele două volume, *Monolog în Babilon*, 1967, și *Vis și căutare*, 1979, Al. Philippide – poetul – este contemporan cu Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Adrian Păunescu, Ioan Alexandru etc.

În plină epocă interbelică, dominată de o mare diversitate a tehnicilor și a artelor poetice (romantism târziu, simbolism, postsimbolism, (post)parnasianism, tradiționalism, ermetism și expresionism, dadaism etc.), contribuția lui Al. Philippide la înnoirea și modernizarea poeziei românești este șocantă și paradoxală; ea se sprijină pe resuscitarea și revalorificarea unor formule poetice mai vechi (clasice și, mai ales, romantice), combinate cu elemente noi, de tip expresionist. Lirica sa se distinge printr-o remarcabilă unitate tematică. Prin revenirea obsesivă asupra acelorași teme și motive poetice (egocentrismul, singurătatea, contemplația, retragerea în amintire, onirismul, nostalgia unei lumi ideale, inaderența la universul real, tendința de evaziune, moartea, omul și cosmosul, fragilitatea ființei umane, dramele de conștiință, halucinații, coșmaruri existențiale), Al. Philippide este, fără îndoială, un poet monocord. Stabilitatea și uniformitatea tematică sunt puternic contracarate, eventual subminate, de o surprinzătoare mobilitate a tehnicii poetice. Strict formal, fiecare volum reprezintă, din diverse puncte de vedere, o „abatere" în raport cu precedentul.

Din această perspectivă ne propunem să definim și să descriem specificul relației „figură textuală – text poetic" în cartea de debut a lui Al. Philippide: *Aur sterp* (1922). Observațiile vor fi limitate la compartimentul figurilor fonetice (de sonoritate), cu inevitabile referiri la sistemul figurilor sintactice și semantice.

Sunt necesare însă câteva precizări preliminare relativ la unele trăsături stilistice generale ale textelor, dar cu sensibile răsfrângeri asupra limbajului figurativ.

Aur sterp este o suită de 36 de poezii (și 3 poeme dramatizate, excluse din analiză), parte dintre ele scrise în versuri libere. Se poate degaja cu ușurință o anumită schemă de construcție a textului, formula predilectă fiind monologul liric (auto)adresat, cu toate mărcile sale tipice (vocative, imperative, pronume de pers. a II-a). Altă dominantă stilistică este caracterul condensat al vocabularului, fapt sesizabil îndeosebi în clasa numelui (substantiv, adjectiv), unde se pot izola serii compacte de „cuvinte-temă", consolidate frecvent de prezența unor sinonime *(fereastră / geam, soare, vis, noapte / umbră, întuneric, stele, lună, vânt, ochii, fior, timpul / clipele, vremea).*

În ciclul *Aur sterp*[1], figurile fonetice au o importanță specială sub raport cantitativ și funcțional. Statutul lor retoric este identic cu al tuturor elementelor de limbaj figurativ; astfel, figura de sunet intră în relație cu figurile sintactice și semantice (accentuându-se reciproc), dar și cu textul poetic în ansamblu. Pentru a asigura prezentarea sistematică a numeroaselor situații identificate, am stabilit – convențional – distincția între: **I.** Figurile fonetice propriu-zise („primare") și **II.** Figurile fonetice „secundare", generate de particularități lexico-sintactice ale versurilor.

În general, cele două categorii coexistă, iar departajarea lor este, de multe ori, dificilă.

I. Rima și aliterația

Rima[2] este principalul canon prozodic tradițional pe care Al. Philippide îl menține și îl rafinează, în condițiile versului liber, cultivat insistent în primul său volum. Figura va fi examinată dintr-o dublă perspectivă: (1) a funcțiilor și (2) a structurii ei.

---

[1] Exemplele au fost extrase din: Al. Philippide, *Visuri în vuietul vremii. Poezii 1922–1967*, București, Editura pentru Literatură, 1969.

[2] Despre „cuvinte rimă" – structură, categorii estetice și funcții –, „vers" și „strofă" rămân fundamentale contribuțiile formaliștilor ruși; vezi în vol. *Ce este literatura? Școala formală rusă.* Antologie și prefață de Mihai Pop, București, Editura Univers, 1983, studiile: Osip M. Brik, *Repetiții fonice (Analiza structurii fonice a versului)*, p. 116–123; Boris M. Eichenbaum, *Melodica versului. Probleme metodologice*, p. 18–30; Victor M. Jirmunski, *Compoziția versurilor libere*, p. 238–247; Boris V. Tomașevski, *Despre vers*, p. 167–177.

Prezentare a diverse tipuri rare de rimă, la Jean Molino, Joëlle Gardes-Tamine, *Introduction à l'analyse de la poésie I. Vers et figures*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987, p. 59–89.

Dintre contribuțiile românești, vezi: Olimpia Berca, *Dicționar istoric și de rime (Dosoftei–Arghezi)*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1983; Doina Bogdan Dascălu și Crișu Dascălu, *Varietățile rimei*, în *Limbă și literatură*, 1979, vol. IV, p. 342–351; D. Caracostea, *Studii eminesciene*, București, Editura Minerva, 1975, p. 329–333; Nicolae Constantinescu, *Rima în poezia populară românească*, București, Editura Minerva, 1973, p. 28–119; Mihai Dinu, *Ritm și rimă în poezia românească*, București, Editura Cartea Românească, 1986, p. 275–294, 316–340; I. Funeriu, *Versificația românească. Perspectivă lingvistică*, Timișoara, Editura Facla, 1980; G. I. Tohăneanu, *Prestigiul stilistic al rimei*, în vol. *Expresia artistică eminesciană*, Timișoara, Editura Facla, 1975, p. 210–240.

De consultat, dintre dicționarele de terminologie retorică, Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, s.v.

(1) Relația rimă – vers – strofă

În textele discutate, neregularitatea ritmică și, mai ales, metrică, precum și extrema diversitate și labilitate a structurilor strofice sunt compensate de conservarea rimei ca factor metric și organizator. Din acest punct de vedere prezintă interes relația: (a) rimă – vers și (b) rimă – strofă.

(a) În strofele heterometrice, cu sau fără sciziuni sintactico-semantice între versuri, determinate de ingambament, limita versurilor și pauza dintre ele sunt marcate exclusiv acustic, prin rimă:

„Pe la *fereastră,*
Ca un bătrân cântând din flaut *trece*
Vântul *rece*
Cu-atâtea vise-n traista lui *albastră*"
(*Seninătate,* p. 5)

Mai elocvente sunt situațiile în care, prin ingambament, se izolează, sub formă de vers autonom, un cuvânt-rimă, investit cu dublă funcție: el completează o „lacună" din configurația fonică a strofei și subliniază, emfatic, un termen cu semnificație metaforic-simbolică:

„Năluca vremii trece-ncet pe *drum,*
Mi-aruncă-n ochi un pumn de clipe moarte:
S c r u m
Pe care-l mână vântul mai departe."
(*Drum în amurg*, p. 21)

(b) Discutarea rolului organizator al rimei reclamă observații diferențiate, în funcție de structura strofică.

În catrene, variantele combinatorii ale rimei se subordonează, de regulă, normelor tradiționale (rimă împerecheată, îmbrățișată, încrucișată).

Asigurarea rimei pune însă probleme și determină recursul la diverse artificii de tehnică poetică în interiorul altor tipuri de strofe; dificultățile se manifestă mai ales în strofele cu număr impar de versuri, unde nu se mai pot constitui cupluri canonice și complete de rimă. În asemenea situații, numeroase de altfel, rezolvările sunt multiple:

- Unul, două, eventual trei versuri dintr-o strofă rămân în afara oricărei relații de rimă; astfel de enclave „dizarmonice", cu versuri albe, sunt accidentale la Al. Philippide și, ca atare, lipsite de capacitatea de structurare a unor secvențe dintr-un text, iar contrastul stabilit față de contextul rimat nu se convertește în figură (vezi *Romanță*, p. 23).
- Pseudostrofele de un vers concentrează, prin anticipare sau rezumare sentențioasă, ideea metaforică, simbolică, a întregii poezii. Statutul lor de indice forte al coerenței globale a textului este subliniat și de relația – obligatorie – de rimă, contractată cu un alt vers, ceea ce le anulează independența (tipo)grafică. Versul izolat va rima:

– cu două cuvinte-rimă dintr-o strofă anterioară sau următoare, cu număr par de versuri și perechi complete de rimă:

„Mi-e sufletul în hurbe-adânci boltit;

Tăceri străvechi s-adună prin un*ghere*
Ca niște șerpi bătrâni ce m-au pând*it*
Ascult în noapte, gârbov de ve*ghere,*
Cum cade fiecare gând, gând*it.”*
(*Veghe*, p. 81)

– cu versul alb dintr-un terțet, complinirea fiind reciprocă:

„Trec nouri grei cu vânătăi de vânt

Prin lespezi înspumate de mușchi verzui, o bi*et*
Haml*et,*
Străvechiul vaiet vine din *pământ.”*
(*Umbră*, p. 84)

– cu un vers alb dintr-o strofă mai amplă, ceea ce creează situația de rimă distanțată, în principiu mai greu de sesizat și cu efecte organizatoare și muzicale nesemnificative; această „carență” tinde a fi atenuată prin procedee menite să o facă perceptibilă (de exemplu, rime distanțate identice, plasate simetric):

„În zări plutește o stafie de soare.

Mi-am despletit privirile pe vânt
Și le-am lăsat să fluture pe zare,
Peste pământ,
În plasa lor să prindă soare sfânt,
Soare.”
(*Drum în amurg*, p. 21)

– cu două-trei strofe succesive, în versuri albe sau cu semirimă, dar care formează un „bloc” solitar, prin propagare și atracție rimică de la strofă la strofă:

„Revolta-i stearpă, visul e schilod!

De vorbă vreau să stau acum cu t*ine*,
Tu, care-ai plămădit pe om din *glod!*

Mi-am aruncat nădejdile în m*ine*,
Credința să mi-o prind ca-ntr-un *năvod;*
Dar n-am găsit decât străvechi susp*ine*.

Am râs atunci de visul meu *nerod,*
Și-npăimântat m-am ridicat din m*ine.”*
(*Cântecul nimănui*, p. 76)

• Distihurile și strofele de trei versuri se pot baza pe monorimă (vezi *Preludiu de toamnă*, p. 61–62; *Năluca pădurii*, p. 57) sau rimează între ele (vezi exemplul de mai sus și *Pădure*, p. 49).

• În strofele de 5, 7, 11, 13 versuri, alături de perechi de rimă binară, se introduce frecvent rima triplată: *curând / gând / flămând,* p. 25; *vine / mine / bine*, p. 12; *sosit /obosit / poposit*, p. 35; *verzui / cucui / Nimănui,* p. 38; *știe / adie / pustie,* p. 51; *bună / lună / nebună,* p. 57.

Prohibită de estetica clasică, fondată pe norme austere, rima de acest tip a fost intens utilizată de poeții romantici, care au pus în valoare capacitatea sonorităților ternare de a aduce un accent (eu)fonic suplimentar.

La Al. Philippide, rima triplată se înregistrează și în strofele ample cu număr par de versuri, unde introduce un contrast pertinent și o discontinuitate oportună în interiorul unui tipar de rimă compromis de stereotipie. Poemul *Clopotele* (p. 68–69) este un exercițiu stilistic și o demonstrație tehnică în acest sens, fiecare strofă de mari dimensiuni (cu 13, 12, 13 versuri) etalând una sau două rime triple: *văgăună / împreună / răsună; trap / cap / cap; spun / nebun / spun;* ca rezolvare retorică, secvența cea mai interesantă este:

„Și-atunci nebunii care-ntr-una *urlă*
Cu sufletul la gură ca o *surlă*
Când clopotele-n fiecare *turlă* [...]"
(*Clopotele,* p. 68)

Rima, savant concepută și structurată, asociază doi termeni contigui semantic *(urlă, surlă)*, în timp ce al treilea *(turlă)* pare a fi introdus mai mult prin atracție eufonică; în plus, primul cuvânt-rimă se include total în următoarele două. Efectul final, de pronunțată eufonie, susține, prin capacitatea sa de sugestie, caracteristica semantică esențială a suitei de trei versuri, dominată de micromotivul „clopotului".

O rezolvare inedită și foarte elaborată o oferă poemul *Cântec de orologiu*, compus din cinci cvintete; simetric și obsesiv, versul al cincilea, cu structură monomembră *(Psalmodiază)*, nu contractează relații de rimă cu nici un vers din interiorul strofei, dar reapare identic și aberant prozodic față de contextul imediat în finalul tuturor strofelor; din vers alb, el devine refren, cu sensibilă funcție ritmică și melodică (aceasta din urmă susținută și de sensul cuvântului).

Situațiile prezentate, cu diversele lor variante de manifestare, relevă câteva caracteristici de tehnică poetică:

– Rima este o normă de versificație și, prin extensie, de construcție a textului, pe care Al. Philippide tinde cu consecvență să o conserve și să o recreeze;

– Funcția metrică a rimei este corelată cu o particularitate a sintaxei poetice, respectiv – cu ingambamentul. Segmentarea unei unități sintactice și dispunerea ei în versuri diferite are la Al. Philippide repercusiuni pozitive asupra calității figurilor de sunet și asupra profilului semantic al textului, prin izolarea anumitor părți de enunț.

– Stabilirea cuplurilor de rimă între versuri din strofe diferite conferă acestei figuri de sunet un „prestigiu" aparte; mai exact, are loc o expansiune, dincolo de limitele strofei, a eficienței rimei ca factor organizator; ea devine un liant, un conector interstrofic, care asigură coerența și coeziunea unor tranșe dezvoltate de text.

(2) Următoarele observații se referă la categorii structural-semantice ale rimei. Din inventarul actualizat în poemele lui Al. Philippide, am reținut două clase de rime, relativ mecanice ca tehnică de realizare, dar fundamentale pentru retorica poeziei.

(a) Rima inclusă (ecou și concentrică)[3] ocupă, prin frecvență și efecte produse, un loc de prim rang în repertoriul rimelor din volumul *Aur sterp*. Sunt foarte bine reprezentate ambele variante lexicale posibile:

– rimă inclusă, fondată pe gruparea unor cuvinte între care – semantic și etimologic – nu există nici o relație *(trece / rece*, p. 5, 12; *apă / îngroapă*, p. 8; *soarbe / oarbe*, p. 13, 70, 79; *varsă / arsă*, p. 15; *ape / pleoape*, p. 15; *domoale / moale*, p. 15; *ciori / ori*, p. 19; *poveste / este / poveste*, p. 20; *vânt / cuvânt*, p. 22; *stâncă / încă*, p. 25; *nicăieri / ieri*, p. 25; *scufundă / undă*, p. 30; *corb / orb*, p. 36; *alinte / linte*, p. 37; *Papei / apei*, p. 38; *Papă / apă*, p. 38; *iată / -ncovoiată*, p. 39; *par / gropar*, p. 43; *goale / oale*, p. 52; *arse / întoarse*, p. 57; *rău / pârău*, p. 57; *vale / prăvale*, p. 56; *urlă / surlă / turlă*, p. 68; *încă / adâncă*, p. 70; *scap / cap*; *hrană / rană*, p. 89);

– rimă inclusă de tip gramatical, care asociază un cuvânt de bază cu un derivat sau două derivate – de la baza comună –, formând așadar și o figură etimologică *(alungă / lungă*, p. 3, *desprinde / aprinde*, p. 9; *penumbră / umbră*, p. 10; *mult / demult*, p. 22; *se-ndreaptă / dreaptă*, p. 37; *rupt / neîntrerupt*, p. 42; *bună / nebună*, p. 57; *demult / mult*, p. 85).

Cele două clase de rime incluse pot fi evidențiate suplimentar prin diferite artificii care le accentuează efectele:

- apartenența rimei incluse la o rimă triplată, cu înglobarea totală a unui cuvânt-rimă în celelalte două; ca rezultat al acumulării, amplificarea sonorității potențează, cu siguranță, valoarea ornamentală a rimei *(apă / pleoapă / îngroapă*, p. 50; *poveste / este / poveste* – rimă inclusă, triplată și identică, p. 20; ***urlă / surlă / turlă,*** p. 68; ***demult / smult / mult,*** p. 85);
- construirea unor perechi succesive de cuvinte care formează rime incluse:

„Apusul fâlfâie în zdrențe ***ude,***
Țărâna-mprăștie miresme ***crude*** –
Miros străpezitor de paie ***arse***
Plutește peste brazdele ***întoarse***"
(*Câmp*, p. 54)

[3] „Rima inclusă – ecou" se formează în perechile de cuvinte-rimă în care cel de-al doilea termen se include total în precedentul (de exemplu: *domoale / moale*); pentru „rima inclusă – concentrică" specifică este includerea totală a primului termen din perechea de cuvinte-rimă în cel de-al doilea (de exemplu: *vânt / cuvânt*).

sau

„În *vale*
Acolo unde malul se *prăvale,*
Ca o *pleoapă*
Peste *apă*"
(*Năluca pădurii*, p. 56)

Caracterul mecanic, decorativ, chiar ludic al rimelor de acest tip, este estompat în mare măsură la Al. Philippide de apartenența unuia dintre cuvintele-rimă la o figură din altă serie – sintactică sau, și mai ales, semantică. O rimă inclusă poate intra în structura metaforei:

„Și sprijină pe stâlpi de flăcări largi tot *golul,*
Să nu se surpe, copleșind pământul,
Atunci când vântul
Prin golul mut se dă de-a *rostogolul.*"
(*Cântecul câtorva*, p. 3)

„Copacii dorm în pace lângă *apă,*
Și fiecare frunză e o *pleoapă*"
(*Priveliște*, p. 31)

și a comparației, combinată eventual cu utilizarea metaforică a celuilalt termen:

„Fereastra ondulează ca o *apă*
Când razele într-însa se *îngroapă*"
(*Muzică*, p. 7)

sau funcționează ca epitet tautologic, ca element personificator sau simbolic:

„*Soarbe*
Dinspre fereastră umbra nopții *oarbe.*"
(*Melodie*, p. 13)

„[...] Să nu mai știi ce-a fost, nici ce mai *este;*
[...] Să fii mereu la mijloc de *poveste*"
(*Melodie,* p. 20)

Probabil că numai un mare poet își putea permite recursul repetat la un artificiu retoric, în principiu, atât de riscant: sincretismul rimei incluse cu un trop oarecare. În fapt, câștigul se dovedește a fi dublu. De pildă, cuvântul care asigură rima inclusă – aparent simplă și desuetă – este „înnobilat" de un eventual transfer de sens, de tip metaforic; în același timp, o metaforă poate fi pusă în valoare prin dezvoltarea ei în interiorul unei perechi de rime incluse, poziție puternic marcată retoric (vezi, de exemplu, perechea de cuvinte-rimă *golul / rostogolul*).

(b) Rimele identice (repetate sau obsesive)[4] presupun reluarea aceleiași

[4] Vezi Maria Foarță, *Rime și metafore tautologice sau despre tautologia poetică*, în vol. colectiv *Studii de limbă și stil*, Timișoara, Editura Facla, 1973, p. 65–72.

unități lexicale în finalul a două versuri succesive sau distanțate; sancționate sever de estetica clasică, ele au fost abil valorificate în poezia modernă, îndeosebi de factură simbolistă.

Considerate strict formal, în funcție de structura silabică a cuvintelor, rimele identice sunt bogate sau foarte bogate, consecință a omofoniei totale. În fapt, acesta ne pare a fi aspectul minor al problemei, interesul rimelor repetate depășind cu mult compartimentul sonorității. Rapelul nemodificat, în poziția simetrică și finală, de rimă, a unui cuvânt creează automat epifora, deci o figură sintactică. În plus, termenii reluați dezvoltă frecvent trăsături semantice contrastante. Poate mai mult decât în cazul altor categorii de rimă, valoarea completă și reală a rimelor identice se conturează numai în și prin contextul mai larg care le înglobează: vers – versuri – strofă.

În volumul de debut, Al. Philippide uzează – uneori chiar abuzează – de acest tip de rime, actualizate în mai multe variante, eterogene ca expresivitate și eficiență poetică. Astfel, într-un exemplu ca:

„Dar vă mai *spun*,
Eu, care nu sunt nebun,
Vă *spun* ce toate clopotele *spun:*"
(*Clopotele*, p. 69)

rima identică *spun / spun*, considerată în sine, este neutră ca expresivitate, mai mult chiar – pare inabilă sau facilă; ea intră însă într-o relație de interdependență și de reliefare reciprocă cu același termen *(spun)*, prezent în interiorul versului, realizând astfel, în plan lexico-sintactic, o figură de insistență; totodată, în asociație cu termenul-rimă limitrof *(nebun)*, induce o sonoritate obsesivă, triplată, cu evidente calități fono-simbolice (elementul care beneficiază de focalizarea acestor sonorități este substantivul *clopotele*).

Bazate pe o tehnică simplă, minoră chiar, rimele identice au aproape totdeauna consecințe remarcabile pentru consistența semantică a textului; termenul reluat în poziția „tare" și privilegiată de rimă devine indice explicit al unui nucleu semantic esențial, centru de greutate al strofei sau al poeziei.

În exemplul:

„Și dă-ne, Soare, suflet nou, a l t *vis!*
Ne-am săturat de v e c h i u l nostru *vis!*"
(*Cântecul câtorva*, p. 3)

cuvintele-rimă *vis / vis*, contextual antitetice, sunt „cuvinte-cheie" ale textului, dar și ale vocabularului poetic al lui Al. Philippide. O structură rimică aparent insignifiantă îl obligă pe receptorul poemului se reconsidere o întreagă suită de versuri.

Interesante sunt, cu precădere, situațiile, mai rare, caracterizate prin sensibile diferențieri semantice, figurative, ale cuvântului repetat în finalul a două versuri succesive:

„Păienjenișuri lenețe, rețele
Pentru prins *stele*,
Din plânsul auriu al unei *stele*"
(*Melodie*, p. 14)

În interiorul rimei dublate *stele / stele*, labilitatea graniței între denotație și conotație favorizează dezvoltarea unei rafinate figuri semantice – antanaclaza. Prima apariție a cuvântului *stele* fixează o metaforă, sesizabilă și posibil de decodat numai după lectura versului următor; figura are o structură complicată, întrucât presupune două straturi de metaforizare: $stele_1$ – metaforă pentru „lacrimi" (vezi raportul cu substantivul *plânsul*), ca sens intermediar pentru metafora finală $stele_2$ – „pulbere stelară" (vezi relația cu adjectivul *auriu* și cu sintagma, la rândul ei metaforică, *plânsul auriu*). Reluat în versul următor, în poziție de rimă, cuvântul *stele* apare cu sensul de bază, asigurând subtilitatea semantică a distihului.

Așadar, recurența rimelor incluse și a celor identice semnalează, la prima vedere, preferința calofilă a lui Al. Philippide pentru categoriile structurale și semantice predominant decorative și frapante.

În esență însă, prin natura relațiilor pe care le contractează în contextul mai larg („versul-suport", versuri anterioare și / sau următoare, strofă), rimele din această serie devin centre de iradiere eufonică și semantică și sursă a simetriilor sintactice; rolul și efectul lor este de tip cumulativ.

În același timp, cultivarea insistentă a acestor clase de rimă generează rime stereotipe și „migratoare" de la un poem la altul, riscante prin caracterul lor previzibil (*ape / pleoape*, p. 51; *apă / pleoapă*, p. 37, 56; *pleoapă / apă*, p. 50; *soarbe / oarbe*, p. 13, 70, 79; *mult / demult, domoale / moale*, p. 15, 56 – de două ori –, p. 58).

A l i t e r a ț i a[5] se înregistrează de asemenea foarte frecvent, cu observația că, la Al. Philippide, este de obicei independentă de figurile etimologice (de tipul *gând gândit*, p. 81). Forma predilectă de manifestare presupune expansiunea figurii într-un șir de 3–5 cuvinte din același vers sau în spațiul a 2–3–4 versuri succesive. Desigur că progresiei cantitative îi corespunde o amplificare a eufoniei; a se compara, în acest sens, armonia acustică a versurilor izolate și a celor grupate prin aliterație:

„Miresme moi mâinile mărunte" (*Crinul*, p. 15)
„Cântăm clăbucii clipelor de-acuma" (*Promotoriu*, p. 163)
„Vioara vântului de vară" (*Priveliște*, p. 245)
„Prin piețe, pe sub portice, pe-alei" (*Prin niște locuri rele*, p. 275)

[5] Despre aliterație, dar și despre eufonie, în general, vezi: Ovid Densusianu, *Aliterațiunea în limbile romantice* și *Aliterațiunea în literatura română populară*, în *Opere*, vol. I, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 57–137; Paula Diaconescu, *Aliterație*, în „Limbă și literatură", 1977, vol. II, p. 479; Idem, *Eufonie*, în „Limbă și literatură", 1979, vol. I, p. 92–96; G. I. Tohăneanu și I. Funeriu, *Aliterația*, în „Limbă și literatură", 1983, vol. III, p. 308–320.

„Sori stinși și-au stors cenușa [...]" (*Frontispiciu*, p. 105)

„Prin galbene **păș**uni de **păp**ădie
Paradoxalul **Papă** de hârtie"
(*Pastorală*, p. 37)

„De-aici de pe pleșuvul pisc
Privirea fără piedici zboară
Și-aduce galben puf în plisc"
(*Dintr-o călătorie*, p. 247)

sau față de secvențele textuale în care se succed sau se intersectează serii aliterative distincte[6]:

„Răcnesc *t*rompetele *t*embele
Dar unde-s visurile-albastre,
Rănite vechi violoncele
Care cântau în sufletele noastre?"
(*Promotoriu*, p. 164)

„Vei ști – *a*vânt după *a*vânt
Clipă cu clipă –
Să-ți fie viața veșnică risipă
De vis și vânt"
(*Psalmodie*, p. 81)

Asocierea a două lanțuri aliterative într-un singur vers, mai rar atestată, pune în evidență alternări savante și simetrice ale acestei figuri de sunet **a ... b ... b ... a:** „Covorul, molcom *l*ac de *l*ână moale", p. 16, „Văzduh mai nou din noi va înflori", p. 25 / **a ... a ... b ... b:** „Până s-aveți din miezul meu vreo veste", p. 316; „Vă vor trezi, eterne efemere?", p. 331, sau **a ... b ... a ... b:** „Plecările-n amurguri, pierdute-n amintire", p. 166, „Mâhnire, voluptate, moarte, viață", p. 183.

În limitele aceluiași context, eventual al unei strofe ample, este posibilă și combinarea mai multor serii de aliterații cu armonii vocalice și / sau consonantice, produse de repetarea, la intervale mici, a unor foneme identice sau asemănătoare articulatoriu („Din târâit subțire de țânțar / Voi făuri fiori ca niște fire / Din târâit subțire", p. 14); eufoniile se pot realiza și prin simetrii impecabile, cuvintele care participă la construirea lor având aceeași structură fonetică (de exemplu, consoană–vocală–consoană–vocală–[consoană–vocală]: *leneșe, rețete, stele* – unde elementul comun și constant este vocala *e*).

Uneori, aliterația îmbracă forme extreme, prin coincidența fonică parțială a două cuvinte „neînrudite", plasate în succesiune imediată (*Polenuri de polei*, p. 12).

În plus, se cuvine a fi semnalată și tendința de realizare a unei eufonii pe „verticală": ea este produsă de suite de versuri în care cuvintele inițiale încep

[6] Cf. C. Negreanu, *Rima și aliterația în proverbe*, în „Limbă și literatură", 1981, vol. I, p. 87–88; G. I. Tohăneanu și I. Funeriu, *art. cit.*, p. 319.

cu același fonem, creând o „anaforă fonetică" independentă de cea propriu-zisă, lexico-sintactică:

„Copacii rătăciți...
Cu crengi flămânde...
Când stă s-apună..."
(*Câmp*, p. 54)

„Dispreț...
De-a valma...
Dar când...
Deasupra..."
(*Odă blestemată*, p. 90)

II. Figurile fonetice „secundare" sunt generate de anumite figuri sintactice. Interdependența amintită are ca suport o serie bogată de figuri de construcție, care derivă din repetiție: epiforă, anaforă, anadiploză, refren, repetiții simple, bazate pe reluarea nemodificată formal, în poziții simetrice sau asimetrice, a unor cuvinte, sintagme, hemistihuri, versuri, grupuri de versuri, strofe.

Semnalăm, în acest sens, câteva tipuri predilecte de reluări cu sau fără topică / formă fixă:

- anadiploză (după modelul ... **a / a** ... /)[7]:

„Melodios s-așterne pe covor
Ca un *fior*
Fior albastru..."
(*Muzică*, p. 7)

- anaforă (după modelul **a** ... / **a** ... / **a** ... /):

„*Adânc și mult* tot visul să ți-l roadă
Adânc și mult."
(*Umbra*, p. 84)

- chiasm realizat parțial, dar mai pretențios, prin intersectarea reluării aceluiași termen, cu prezența a două cuvinte, diferite ca sens și apartenență morfologică, dar asemănătoare ca structură fonică:

„Un vânăt zbor de prune *coapte p i e r e*
Dezmiardă-n drum parfum de *p i e r s i c i coapte.*"
(*Pastel*, p. 39)

- poliptoton, repetiție mai „dezorganizată" (datorită reluării unui cuvânt sub diferite forme flexionare), dar convergentă funcțional cu variantele

[7] Pentru definiția „anadiplozei" precum și a figurilor amintite în continuare (anaforă, chiasm, poliptoton), vezi Angela Bidu-Vrănceanu, Cristina Călărașu, Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, Mihaela Mancaș, Gabriela Pană Dindelegan, *Dicționar general de științe. Științe ale limbii*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1997, s.v.

precedente; specifică pentru Al. Philippide este aglomerarea unor „cuvinte-temă" din vocabularul său poetic, în interiorul aceleiași strofe sau poezii, creându-se astfel un al doilea nivel – figurativ – de condensare a lexicului:

„În zări plutește-o stafie de *soare.*
Mi-am despletit privirile pe *vânt* [...]
În plasa lor să prindă *soare* sfânt,
Soare. [...]
Scrum
Pe care-l mână *vântul* mai departe, [...]
În dosul ei e *soarele:* [...]
Și *soarele* e mort – de mult,
Mi-am îngropat tot sufletul în *soare,*
Mi-am despletit privirile pe *vânt.*
Și pașii mei
Se pierd în *vânt...*"
(*Drum în amurg*, p. 21–22)

Repetiția lexicală produce și aici o repetiție acustică obsesivă.

- hemistih:

„Fereastra-ntinde *geamurile ei*
Pe *geamurile ei*
Polenuri de polei."
(*Fereastra*, p. 12)

Alături de artificiul rimei (triplă, identică, inclusă) și al aliterației dezvoltate, reluarea hemistihului *geamurile ei* nu înseamnă numai o repetiție sintactică (de tipul anadiplozei), ci și una sonoră, care lărgește eufonia ambelor versuri, deplasând-o cu mult înaintea rimei.

În principiu, aceasta este repercusiunea fundamentală în planul retorismului fonetic, al prezenței figurilor de construcție din seria celor cu termeni, sintagme sau enunțuri reluate. Efectele ritmice și semantice sunt dublate de importante efecte acustice, provocate de recurența automată și inerentă a acelorași combinații de sonorități.

În condițiile reluării unor secvențe mai largi, convertite – de regulă – în refrene, consecința amintită se menține și se amplifică. La Al. Philippide preferința pentru asemenea structurări ale textului este remarcabilă. Se reia frecvent:

- un vers izolat sau un vers dintr-o strofă (*Lied*, p. 17);
- un distih, cu formă nemodificată:

„Pe stradă trece-un mort calic
Vântul merge după dric"
(*Preludiu de toamnă*, p. 61)

ocurent ca secvență inițială, finală și după fiecare strofă;

- un distih inversat (*Cântecul Nimănui*, p. 77);
- un fragment dintr-o strofă (*Crinul*, p. 16);
- o strofă, în formă identică cu inversarea versurilor, evocând o structură fixă specifică glosei (vezi *Cântecul Nimănui*, p. 77–78):

„Mi-e sufletul o năruire de statui
Le-aud cum cad, fărâmă cu fărâmă.
Vecii de vis în mine se dărâmă,
Făclii aprinse-n templul Nimănui!"

devine:

„Făclii aprinse-n templul Nimănui
Vecii de vis în mine se dărâmă.
Le-aud cum cad, fărâmă cu fărâmă.

Mi-e sufletul o năruire de statui."

Ca urmare a inversiunii, versul ultim, detașat de celelalte trei, închide poezia, concentrând, subiectiv și declamativ – retoric, întregul mesaj filozofic al textului.

Încheiem observațiile de mai sus cu precizarea că diversele figuri sau variante de figuri de sunet, precum și structurile lexico-sintactice cu inerente efecte acustice coexistă în limitele aceluiași micro-context; se creează astfel, în multe dintre poemele din volumul *Aur sterp*, enclave care par a fi construite sub presiunea tentației livrești de a acumula și de a combina diverse formațiuni eufonice:

„Și iată dar,
Din țârâit subțire de țânțar
Voi făuri fiori ca niște fire,
Din țârâit subțire;
Păienjenișuri lenețe, rețele
Pentru prins stele
Din plânsul auriu al unei stele."
(*Melodie*, p. 14)

În perspectivă retorică, strofa citată este un conglomerat de aliterații, rime aparent dublate, complicate de apartenența lor la epifora-antanaclază *(stele / stele);* în plus, un truc sintactic – segmentarea unui vers și reluarea sa parțială – este notabil și ca valoare fonostilistică. Devenită vers autonom, secvența *Din țârâit subțire* va rima cu cuvântul final dintr-un vers limitrof, formând cuplul *subțire / fire*, dar va intra, inevitabil, în rezonanță fonică și cu secvența identică din versul mai amplu din care a fost decupată. Se pune în evidență astfel o variantă de rimă interioară cu actualizare retroactivă și care impune recitirea și reevaluarea estetică a strofei.

*

Încercarea de inventariere și de descriere a figurilor fonetice din primul volum de poezii al lui Al. Philippide relevă câteva aspecte particulare:

Multiplicarea figurilor de sunet pare a fi deopotrivă sursă și rezultat al unei tendințe programatic estetizante; texte considerate integral sau numai nuclee dezvoltate din numeroase poezii grupează procedee diferite, fonetice sau lexico-sintactice, convergente însă ca efect ultim: capacitatea de sugestie acustică. Virtuozitatea eufonică este incontestabilă și probabil nu este întâmplător faptul că printre cele mai „muzicale" poeme unele au titluri ca: *Seninătate, Muzică, Melodie, Crinul, Lied, Cântec de orologiu, Cântecul Nimănui, Psalmodie.*

Mai importantă este însă remarcabila interdependență dintre straturile limbajului figurativ. Pe de o parte, figurile de sunet sunt, cel mai adesea, și elemente constitutive ale figurilor semantice și / sau de construcție; pe de altă parte, categorii bine delimitate de figuri semantice și sintactice sunt surse ale celor fonetice. Stilistic, randamentul aliteraților și, mai ales, al rimelor constă în convergența funcțiilor pe care le presupun, a căror manifestare este strict dependentă de context: funcție fonosimbolică, incantatorie, funcție metrică și organizatoare, dar și cea de participant la crearea și consolidarea rețelelor de semnificație ale textului. Preluând afirmații ale lui R. Jakobson, subliniem ideea că „orice încercare de a limita convenții poetice – cum ar fi metrica, aliterația sau rima – la nivelul sunetului nu reprezintă decât simple speculații lipsite de orice justificare empirică. [...]Rima implică în mod obligatoriu raportul semantic dintre unitățile de rimă"[8]. Unitatea și omogenitatea stilistică a ciclului *Aur sterp* reiese și din acest raport, ferm menținut, uneori excesiv marcat, între figură și text.

Următoarele două volume (*Stânci fulgerate*, 1930; *Visuri în vuietul vremii*, 1939) realizează tranziția către *Monolog în Babilon*, în care repertoriul figurilor și relația lor cu textul se modifică substanțial; unei disforii pe planul ideilor și al atitudinii filozofice îi corespunde o restructurare a construcției poetice.

Renunțarea la anumite categorii sau variante de figuri de sunet, precum și la utilizarea lor ostentativă este una dintre principalele inovații din creația târzie a lui Al. Philippide. Rima se eliberează de structurile cele mai pronunțat eufonice (rima-ecou, rima dublată); figurile sintactice dominante nu mai sunt cele guvernate de repetiții ale acelorași termeni sau sintagme și, în consecință, sunt lipsite de rezonanță în plan fonetic. Se exploatează însă, insistent, categoria rimelor rare, sub două variante (rima compusă și rima cu nume proprii), care subliniază suportul simbolic, de sursă biblică și mitologică, al poemelor.

(*AUB*, 1989)

[8] Roman Jakobson, *Lingvistică și poetică. Aprecieri retrospective și considerații de perspectivă*, în vol. *Probleme de stilistică. Culegere de articole*, București, Editura Științifică, 1964, p. 108–111.

ENUMERAREA: STRUCTURĂ ȘI FUNCȚII

– cu referire la poezia lui Alexandru Philippide –

Una dintre caracteristicile actuale ale cercetării în domeniul filologic este și multiplicarea posibilităților de abordare a textului literar artistic. Numeroase discipline și direcții de studiu sau ramificații ale acestora, de orientare tradițională sau foarte modernă, propun noi modele de explicare și descriere a textului sau reiau, în variante ameliorate, formule mai vechi. În pofida extremei diversități a perspectivelor și a metodelor de lucru, se conturează însă, declarat sau nu, și o zonă de convergență: orice model de analiză a textului oferă o posibilă grilă de lectură[1], respectiv de percepere, decodare și receptare a mesajelor cuprinse în text.

În această ordine de preocupări, vom încerca să readucem în discuție un sector tradițional, dar specific și inerent[2] al limbii și al limbajului poetic – nivelul figurilor retorice privite sub dubla lor ipostază: de constituenți ai textului și de instrumente de decodare și de evaluare a aceluiași text, care pot asigura lecturi reușite și complexe.

Considerăm, așadar, că o secvență verbală asimilabilă unei anumite „figuri" din inventarul retoricii este simultan element de codificare și de ambiguizare, dar și de dezambiguizare a mesajului. Pornind de la această premisă, admitem ideea că între textul poetic și figura textuală relația este de continuă și obligatorie intercondiționare, iar preponderența unei figuri sau a unei clase întregi de figuri pe de o parte generează și circumscrie un anumit tip de text poetic, iar pe de altă parte relevă o artă poetică înțeleasă ca strategie de realizare a textului.

Observațiile de mai jos au în vedere – din perspectiva decodării și a receptării textului – relația „poem–figură" în volumul *Monolog în Babilon* de Alexandru Philippide; publicat în 1967, la distanță de trei decenii de volumul precedent *(Visuri în vuietul vremii*, 1939), *Monolog în Babilon* consolidează, printr-o revenire târzie și fermă, structurile tematice și motivele poetice de factură romantic-expresionistă dezvoltate constant de Al. Philippide: egocentrismul, contemplația, onirismul, evaziunea, moartea, halucinațiile, coșmarurile existențiale. Esența romantică a temelor și a atitudinii lirice se intersectează și se corelează – cel puțin aparent – cu formula clasicizantă a expresiei poetice. Ideile abstracte și filozofice, dominate de motivul călătoriei, ca modalitate de

---

[1] Pentru conceptul de „lectură" – definiție și comentariu critic – vezi Paul Cornea, *Introducere în teoria lecturii*, București, Editura Minerva, 1988, p. 1–4; despre „lecturile multiple" ale textului poetic, vezi I. Coteanu, *Cum vorbim despre text*, în *Analize de texte poetice. Antologie,* București, Editura Academiei RSR, 1986, p. 13–14, 24 ș. u.

[2] Cf. și Mihaela Mancaș, *Coerența textului și figura poetică*, în „Studii și cercetări lingvistice", XXXIX, 1988, nr. 4, p. 297–305.

cunoaștere, sunt, la nivel formal, „mascate", dar și „demascate", „deconspirate" de o anumită strategie poetică. Schema predilectă de construcție a textului este cea a narațiunii parabolice, centrate pe evocarea și relatarea unor tentative de evaziune în diverse spații: în vis, în trecut, respectiv în mitologie, în imaginație, în mistere și în moarte, în memorie sau în gândire.

În plan retorico-stilistic, suportul preponderent epic al poemelor este asigurat și de recursul insistent la figurile sintactice; din seria acestora, vom avea în vedere, ca subclasă a repetiției, s e c v e n ț e l e d e t i p e n u m e r a t i v, în care, alături de enumerațiile dezvoltate, „canonice", includem, pe baza similitudinii de realizare sintactică, și structurile bimembre.

Sintactic, membrii acumulați, cu statut de elemente regente sau subordonate de același tip, se află în raport de coordonare (paratactică sau / și, mai ales, marcată prin conjuncții specializate); semantic, asocierile se bazează pe relația de congruență și contiguitate sau, dimpotrivă, de noncongruență, rezultând astfel „paradigme lingvistice", respectiv „paradigme poetice"[3], care cultivă, cu intenție și efecte retorice, diverse abateri de la normele limbajului standard.

Raportate la construcția textului și la configurația lui semantică, secvențele enumerative bimembre și cele mai ample se comportă diferit, iar disocierea lor devine necesară[4].

I. S e c v e n ț e l e b i m e m b r e sunt, de regulă, perechi de substantive („Când *cerul și țărâna* făcură nuntă mare / Cu *haosul și vântul* musafiri", p. 337; „Îngândurând azurul *de argint și de porfiră*", p. 243), de adjective, cu clasica funcție de epitet dublu („Pe mări *vijelioase și pustii*", p. 282; „Că sunt *atât de limpezi și de pline*", p. 286) sau de verbe („Și eu *urcam și coboram* pe ele", p. 223; „*Rânjindu-și* colții și *strângându-și* pumnii", p. 227).

În plan strict formal și la nivelul de suprafață al textului, imediat și direct sesizabil, presiunea pe care bicolonul, ca structură retorică, o exercită asupra poeziei se manifestă în bine cunoscutul efect de simetrie.

La Al. Philippide, frecventa echilibrare a enunțurilor prin construcții binare ia uneori forme extreme, cu reprezentarea versului exclusiv prin două serii de paradigme bimembre, termenii unui cuplu având, invariabil, poziție sintactică de regenți, iar ai celuilalt – de subordonați; de asemenea, fiecare pereche are propriile mărci lexico-gramaticale sau grafice de asociere (prepoziții, conjuncții, virgule). În perspectivă retorică, se actualizează astfel o variantă foarte elaborată de paralelism sintactic, în care cezura, deci un element prozodic, fixează punctul de încheiere și de reluare a aceleiași matrici stilistice („Cu *șesuri de nisip* și *munți de cridă*", p. 314; „*Aud fără ureche* și *văd fără privire*", p. 314; „*Gheena puerilă, absurdul*

[3] Precizări teoretice în acest sens, la Crișu Dascălu, *Dialectica limbajului poetic*, Timișoara, Editura Facla, 1986, p. 46, 89–90 ș. u.

[4] Exemplele sunt extrase din Alexandru Philippide, *Visuri în vuietul vremii. Poezii 1922–1967*, București, Editura pentru Literatură, 1969.

paradis", p. 334). Asemenea simetrii de construcție, deosebit sau chiar excesiv de frecvent înregistrate în volumul discutat, pot fi invocate ca dovadă peremtorie a formulei poetice clasicizante adoptate de Philippide în creația sa târzie.

La un alt nivel al textului, cel de adâncime, pe care îl asimilăm cu configurația sa logico-semantică și tematică, aceeași secvență textuală dezvoltă și alte efecte. Deseori, axele de simetrie sintactică sunt totodată semnale și puncte semantice „forte" ale textelor, respectiv centre de iradiere a unor semnificații majore. La Al. Philippide, termenii asocierilor binare, de obicei contigui semantic și subordonați unui univers referențial comun (vegetal, animal, artistic, mitologic, uman – sub raport anatomic și spiritual), formează „paradigme lingvistice" (*gândul și privirea*, p. 227; *semizei și heruvimi*, p. 272; *temple și mausolee*, p. 272; *miei și iezi*, p. 259; *dafini și oleandru*, p. 339). Eventuala tendință clasicizantă, posibil de identificat și aici, este însă sistematic contracarată și subminată de efectele contextuale ale relațiilor sintactice și semantice, stabilite în interiorul seriilor asociative (de pildă, lanțurile sinonimice și antonimice, bazate, preferențial, pe coordonare copulativă sau disjunctivă).

Secvențele bimembre sinonimice, constituite întotdeauna prin juxtapunere sau prin coordonare copulativă, sunt surse indiscutabile de emfază și de redundanță, funcționând ca intensificatori semantici („s-au mistuit *năluci și iele"*, p. 216; „Lianele cu brațe de *hidre și balauri"*, p. 235; *„tuberculi și bulbi* scobesc hoțește" p. 235; „În rânduri *tot mai strânse, tot mai dese"*, p. 275; „S-adăposteau prin *chinovii și cripte"*, p. 294; „Dar eu deprins cu *visuri și vedenii"*, p. 308, „Sporea cu noi *enigme și mistere"*, p. 313; „Mai sunt în el *cotloane și unghere"*, p. 334; „Iar eu *misterios și mut"*, p. 316).

Secvențele bimembre antonimice etalează figuri din seria logico-semantică. Antonimele coordonate copulativ sau disjunctiv creează paradoxul, figură subtilă și eficient ambiguizatoare („Ceva ce totodată *mă cheamă și m-alungă"*, p. 313; *„Un vălmășeag* era, *o hăituială, / dar și-o hârjoană*, parcă, *o veselă răscoală"*, p. 296). În condițiile coordonării disjunctive, cuplurile de antonime formează în (con)textul dat figuri de tipul ipotezei („Nu știu, trecut-au *clipe sau milenii"*, p. 286; *„La nuntă* merg *ori la spânzurătoare"*, p. 286).

Lectura textului înregistrează și consacră asemenea secvențe ca tehnici ale unui limbaj poetic capabil să sugereze ideea de labilitate, disconfort, incertitudine. În mod constant, semnificațiile paradoxale sau dilematice care exteriorizează o atitudine prin excelență romantică sunt puse în evidență de simetrii sintactice binare; aceste variante elementare de bicolon asigură textului echilibru și eleganță retorică de factură clasicizantă.

De remarcat și faptul că unele poeme sunt fondate integral pe asamblarea a diverse categorii de structuri binare (vezi *Alai, Cândva la Stix*); figura textuală devine astfel element de generare și de reprezentare a poemului.

II. Enumerațiile propriu-zise[5] rezultă din multiplicarea determinaților sau, și mai ales, a determinanților. Formele cele mai simple sunt seriile trimembre, adjectivale sau substantivale, deseori asindetice, care coincid sau nu cu un vers (*„Nepăsătoare, turbure, informă"*, p. 304; „Cântai *femeia, stelele și zeii"*, p. 265). Mult mai interesante și mai specifice pentru retorica poeziei lui Al. Philippide sunt enumerațiile ample, care impun un protocol particular de structurare formală și semantică a poemelor. Conexiunea termenilor este, de obicei, marcată anaforic de un element de joncțiune (prepoziție sau conjuncție), acest model gramatical devenind – implicit – și sursă de retorism:

„Era un vălmășag imens de scări,
De lemn, de marmoră, de lut, de fier,
Și vechi și noi, și simple și luxoase"
(*Tainicul țel*, p. 223)

Spre deosebire de secvențele bimembre, enumerațiile propriu-zise au o capacitate mult mai limitată de a organiza simetric versurile; excepție fac seriile de 4 termeni care permit ordonări binare (doi bicoloni juxtapuși: *„Ciuperci sau flori, mlădițe sau trunchiuri* colosale", p. 234). În general, paradigmele formate din enumerări dezvoltate sunt inerente expansiuni, prin ingambament, în spațiul a două sau mai multe versuri sau chiar strofe pe care le acoperă inegal și asimetric; în plus, elementele enumerate pot fi „în contact" sau „la distanță"[6], respectiv separate prin determinări mai mult sau mai puțin extinse. De asemenea, enumerațiile nu interesează atât ca figuri de construcție, cât ca secvențe generatoare de figuri semantice și structuri compoziționale. Pentru poemele lui Al. Philippide – și în contrast cu situația înregistrată în textele multor poeți moderni și contemporani – este tipică hipertrofia acumulărilor de unități lexicale convergente semantic sau chiar de sinonime, ordonate în gradații ascendente sau descendente: se creează astfel, printr-un mecanism sintactic, o posibilă formă de reprezentare a hiperbolei, ca figură a excesului și a exagerării:

„Mugea pământul *de bubuituri,*
De pocnete, de trosnete, de larmă"

---

[5] Pentru definiții și încadrări deseori divergente sau sub diferite denumiri ale enumerației în repertoriul figurilor retorice, vezi: Du Marsais, *Despre tropi*, București, Editura Univers, 1981, p. 330; Pierre Fontanier, *Figurile limbajului*, București, Editura Univers, 1977, p. 35, 210; Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, p. 18–19, 175–176; Grupul μ, Jacques Dubois, Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet, François Pire și Hadelin Trinon, *Retorică generală*, București, Editura Univers, 1974, p. 64, 109; Heinrich Lausberg, *Elementos de retórica literaria. Introducción al estudio de la filologia clasica, romanica, inglesa y alemana*, Madrid, Editorial Gredos, 1975, p. 53–54, 145, 147–151, 151–156, 172; Gh. N. Dragomirescu, *Mică enciclopedie a figurilor de stil*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1975, p. 73; Crișu Dascălu, *op. cit.*

Despre retorica enumerării în poezie, vezi studiul fundamental al lui Leo Spitzer, *La enumeración caótica en la poesia moderna*, în vol. *Lingüistica e historia literaria*, Madrid, Editorial Gredos, 1955, p. 295–355.

[6] Cf. Heinrich Lausberg, *op. cit.*, p. 147–151 *(passim)*.

sau:

„*Ce platoșă, ce scut, ce carapace*
M-ar fi putut acoperi să scap"
(*Prin niște locuri rele*, p. 278, 279)

Tendința către hiperbolizare este convenabilă pentru rezolvarea în spirit romantic-expresionist a unor parabole curente la Philippide (viziuni halucinante, coșmaruri, gesturi grandioase, situații și locuri terifiante, ca indici ai cunoașterii incomplete și imperfecte a lumii).

În plan compozițional, enumerațiile par a forma enclave descriptive, care sugerează imagini insolite ale unor locuri, peisaje, decoruri de pe traseul evaziunii în afara spațiilor cunoscute. Tehnica descriptivă, extrem de simplă, constă în aglomerarea de detalii, desemnate prin substantive concrete, selectate, de preferință, din limbaje specializate și erudite (organizare urbană, arhitectură, regn vegetal exotic, mitologie: *palate, fabrici, gări, hale, turnuri, poduri*, p. 235; *prin piețe, pe sub portice, pe alei, cupole, turnuri, portice, palate*, p. 275; *licheni, eucalipți, cedri, baobabi*, p. 234; *Vreo cruce, niscai semilune, vrun astru biblic, vrun Sfinx, vrun Buda, chiar ș-un fetiș*, p. 277).

Precizia și concretețea vocabularului se anulează însă în contextul dat; paradoxal, extinderea seriei de sinonime (propriu-zise, parțiale sau contextuale) nu consolidează redundant o semnificație oarecare, ci o ambiguizează, iar suita de termeni „echivalenți" devine formulă de aproximare. Echivocul se menține și în secvențele în care hiperonimul – referent al întregii serii asociative – este introdus în text, în deschiderea enumerării. Se produce, în ultimă instanță, și anularea virtualei funcții explicative a enumerației[7]. Această modernă strategie poetică, de infirmare a funcției tradiționale a enumerației, se manifestă în câteva (sub)variante, frecvente și stabile:

(1) „*O r a ș* era... Dar ce *c i u d a t o r a ș!*
Un încâlcit a m e s t e c urias
De scări, de stâlpi, de bolți, de monumente,
Î n g r ă m ă d i r i de piatră și de fier,
Sucite-a r h i t e c t u r i arborescente
Escaladând văzduhul pân-la cer!
Un b a b i l o n de *turnuri și palate*
Din toate vremurile adunate"
(*Prin niște locuri rele*, p. 271)

Secvența descriptiv-hiperbolizantă rezultă din suprapunerea a două straturi de enumerări: un lanț metaforic explicit, bazat pe sinonime, adică pe maximă

[7] Una dintre cele patru variante fundamentale de enumerare (descriptivă, simetrică, explicativă, amplificatoare), în teoria schițată de Emilio Arrimondi Pieri, Maria de Los Angeles Schlumpp Toledo, *Recursos estilisticos y tensiones semanticos en la poésia de Jorje Luis Borges*, în *Actele celui de al XII-lea Congres Internațional de Lingvistică și Filologie Romanică*, II, București, Editura Academiei RSR, 1971, p. 629–649.

contiguitate și coerență semantică *(oraș* este glosat metaforic prin *amestec..., îngrămădiri..., arhitecturi..., un babilon...)*, și determinările care formează al doilea șir enumerativ. Multiplicarea perspectivelor și a metaforelor propuse pentru un referent unic blochează sau, cel puțin, „bruiază" capacitatea explicativă a secvenței.

(2) Hiperonimul primește o dublă definiție poetică; la rândul său, acest procedeu este actualizat în două subvariante, convergente ca rezolvare:

(a) „Adulmecam solemne frumusețI
Când îmi căzură ochii pe-o *c l ă d i r e.*
[...]
Ea *nu era palat, nici catedrală,*
Și *nici mausoleu sau panteon;*
Era o h a r d u g h i e de beton"[8]
(*Prin niște locuri rele,* p. 276)

Glosarea poetică inițială se face prin elemente lexicale restrictive ca sens, marcate prin trăsături pozitive [+ somptuos, solemn], dar încadrate în structuri negative (A = B, C, D, E), eliminându-se așadar orice echivalență care ar fi putut stabili necesara diferență specifică. A doua parte a definiției este afirmativă (A = X), dar introduce, nepermis, alt termen generic, în principiu lipsit de capacitate diferențiatoare: el dublează, în fapt, hiperonimul, depreciindu-l printr-un fascicol suplimentar de trăsături semantice negative *(clădire* vs. *hardughie).*

(b) „Zăream *o a d u n a r e c a m c i u d a t ă.*
Ce-or fi acele *n a m i l e ? Dăhănii*
Din vremuri dinainte de potop?
Pornit-au *căpcăunii* în bejănii?
Sunt *lighioanele* vreunui ciclop?

Au tăbărât pe-acest tărâm *Titanii?*
Ființe vii ori numai *iazme* sunt?
N-or fi cumva *oștirile Satanii*
Care-or fi dat o raită pe Pământ?

De-aproape însă am văzut că toate
Acele *mogâldețe* nu erau
Decât u n p â l c d e c l o p o t e culcate"
(*Legendă,* p. 287–288)

Doi termeni generici în raport de incluziune *(adunare [cam ciudată] / namile)* își subordonează două secvențe „explicative", prima dintre ele fiind, de asemenea, anulată de cea de-a doua; secvența inițială este compusă dintr-un grup de enunțuri dubitativ-interogative, egale, de regulă, cu câte un vers. Fiecare structură interogativă impune temporar un echivalent ipotetic al hiperonimului și conturează, prin acumularea retorică, distanțată și în climax, a unor

[8] Cf. și comentariul aceluiași exemplu la Crișu Dascălu, *op. cit.*, p. 119.

substantive, un univers hiperbolic, fabulos și ireal; acesta este negat de și în secvența următoare, care dezambiguizează hiperonimul printr-o hiperbolă minimalizatoare.

În asemenea situații, ceea ce se estompează sau se distruge în plan strict denotativ se recuperează în plan conotativ – sector fundamental al limbajului poetic. Enumerațiile cu pseudofuncție descriptivă devin procedee majore de ambiguizare și de abstractizare a mesajului, induc ideea de grotesc, haotic, criptic, straniu, asigurând, în consecință, transparența parabolei poetice. În acest sens, s-ar putea afirma chiar că structurile sintactice enumerative glosează și intensifică semantic nu hiperonimul, ci determinantul acestuia, care este întotdeauna un „termen-cheie" al vocabularului poetic din *Monolog în Babilon* (vezi în exemplele citate *„ciudat* oraș", „adunare *cam ciudată"*).

*

În poezia lui Alexandru Philippide, sistemul foarte bine reprezentat al structurilor sintactice enumerative are ca reflex esențial, contextual, dezvoltarea unor figuri din seria semantică; acestea, la rândul lor, anunță și marchează emfatic secvențe cu poziții și funcții-forte în interiorul „scenariului" narativ-parabolic al fiecărui poem, iar reperarea acestor secvențe este decisivă pentru evaluarea corectă a semnificației textelor.

Într-o perspectivă mai largă, tipurile de exemple aduse în discuție furnizează argumente pentru reconsiderarea unor figuri retorice care, datorită simplității de reprezentare, par a fi elemente minore și desuete, eventual incompatibile cu artele poetice moderne. În cazul enumerației, remarcabil este faptul că figura realizează o operație de translație dinspre sintaxă spre semantică, respectiv dinspre structura de suprafață spre cea de adâncime a textului; enumerația mediază jocul între explicit și implicit, prin calitatea sa paradoxală de a putea fi interpretată simultan ca figură sintactică, dar și semantică.

Plurivalența și simbioza diverselor straturi de limbaj figurativ consolidează rețeaua de semnificații a textului și dirijează lectura spre zonele de maximă densitate semantică. Aceasta presupune asimilarea textului de către un lector dotat nu numai cu abilitate și intuiții native, ci și cu competență culturală în sens larg – condiție obligatorie și favorizantă a lecturilor adecvate și complexe.

(*SCL*, 1989, nr. 6)

RETORICA PSALMILOR ARGHEZIENI

– *Psalm [X]: Ca să te-ating, târâș, pe rădăcină* –

În terminologia literară și retorică, p s a l m u l este înregistrat cu două accepțiuni, între care există importante elemente comune, dar și diferențe sensibile.

(a) Inițial, termenul *psalm* (cuvânt de origine grecească, echivalent al ebraicului *mizmor* „cântec") desemna fiecare dintre cele 150 de imnuri-rugăciune cuprinse în Cartea XI din Vechiul Testament. Compuși de autori diferiți din antichitatea ebraică, de-a lungul câtorva secole, psalmii biblici sunt atribuiți, prin tradiție culturală, regelui poet și profet David (1010-975? î. Hr.).

Aceste compoziții cu destinație liturgică – rostite obligatoriu cu acompaniament muzical – se disting prin varietatea temelor și a ipostazelor lirice. Monologuri adresate lui Dumnezeu, psalmii sunt fie imnuri de slavă și de venerație, fie rugăciuni ori cântece de recunoștință, de plângere, de implorare, de umilință sau de regret. În funcție de tema dezvoltată, se conturează și tonalitatea spiritual-afectivă dominantă; de la un psalm la altul, atitudinea lirică se poate modifica, astfel încât sentimentele pozitive și euforice (adorație, certitudine, admirație, mulțumire, laudă, prețuire, iubire a divinității) alternează cu sentimente și reacții negative (incertitudine, invidie, dușmănie, violență).

Capodopere ale literaturii religioase ebraice antice, psalmii au fost preluați de biserica creștină, devenind texte importante pentru ritualul bisericesc.

(b) În culturile moderne și contemporane, cu referire mai ales la poezia originală, cultă, p s a l m u l este asimilat cu o specie lirică, de factură filozofică; din perspectivă pronunțat, discret sau aparent religioasă, sunt abordate teme și motive poetice existențiale, evocând astfel psalmii biblici.

În literatura română, poezia psalmilor, ca modalitate de expresie a neliniștii și a tensiunii spirituale, a fost cultivată cu relativă insistență, dar exemplul cel mai convingător îl oferă opera lui Tudor Arghezi[1].

---

[1] Despre psalmii lui T. Arghezi și despre tehnica poeziei argheziene vezi: Tudor Vianu, *Sinonime, metafore și grefe metaforice la Tudor Arghezi*, în vol. *Studii de stilistică*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1968, p. 276–280; Șerban Cioculescu, *Introducere în poezia lui Tudor Arghezi*, ediția a II-a, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1971; Ștefan Augustin Doinaș, *Note despre știința versului la Arghezi*, în vol. *Lampa lui Diogene*, București, Editura Eminescu, 1970, p. 53–59; Nicolae Manolescu, *Postfață* la Tudor Arghezi, *Poezii*, seria „Arcade", București, Editura Minerva, 1971; G. I. Tohăneanu, *Sintaxa operei poetice a lui Tudor Arghezi*, în vol. *Dincolo de cuvânt*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1976, p. 152–181; N. Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*, București, Editura Eminescu, 1979, p. 149–214; Emilia Parpală, *Poetica lui Tudor Arghezi. Modele semiotice și tipuri de text*, București, Editura Minerva, 1984, p. 93–109.

Psalmii arghezieni, mai exact poeziile intitulate astfel, însumează 10 poeme cuprinse în volumul de debut, *Cuvinte potrivite* (1927), cărora li se adaugă câțiva „psalmi" târzii și răzleți.

Observațiile de mai jos, restrânse la un singur text din creația lui T. Arghezi, sunt destinate a pune în evidență specificul compozițional și retoric al unui psalm modern.

Prin lecturi succesive și complementare, putem defini caracteristicile textului la diversele sale niveluri.

T e m a t i c, *Psalm [X]* aparține seriei de poeme în care relația „om – Dumnezeu" rămâne o simplă aspirație a eului liric, compromisă însă de tăcerea sau de absența divinității. Diferența specifică față de alți psalmi arghezieni decurge din selecția și ordonarea, după un nou model, a motivelor poetice. Convențional, ele pot fi formulate astfel:

- dorința de a „atinge" divinitatea și efortul căutării;
- ascensiunea omului către sacru:

„Am fost un pai și am răzbit în munte,
Molift înalt și mândru [...]"

- omul în singurătate și neliniște:

„Hrănit cu piatră și-adăpat cu vânt,
De-a fi-n vecii o streajă mă-nspăimânt."

- „dorul" de obișnuit:

„Mi-e foame de nisip și lut
Și dor de apele din care n-am băut."

- ruga și închinarea ipotetică:

„M-aș umili acum și m-aș ruga:
Întoarce-mă, de sus, din calea mea
Mută-mi din ceață mâna ce-au strivit-o munții
Și, adunată, du-mi-o-n dreptul frunții."

C o m p o z i ț i e ș i s t i l. Formula de reprezentare a psalmului printr-un monolog liric adresat este tradițională și canonică. Schema abstractă a oricărei variante de monolog presupune o relație specială de comunicare ai cărei poli – emițătorul și destinatarul *(eu – tu)* – au roluri fixe și stabile; de aceea, în discursul monologic mărcile lingvistice ale adresării nu indică transformarea monologului în dialog, ci exprimă orientarea către un destinatar oarecare: prezent, absent sau numai presupus. Absența replicii, fenomen obligatoriu și specific, explică în bună măsură starea de tensiune pe care o creează un asemenea tip de comunicare și, prin extensie, textul monologic. Privite din acest unghi, în *Psalm [X]* frecvența și distribuția indicilor gramaticali de pers. I și a II-a (la pronume

și la verb) sunt revelatorii. Dominantă numeric este pers. I singular, din perspectiva căreia se construiește mesajul. Pers. a II-a – marcă a destinatarului – apare izolat și nedefinit în primul vers *(să te ating)*, revenind insistent abia în catrenul final, sub forma a trei verbe la imperativ *(întoarce, mută, du)*. În condițiile în care textul nu conține nici un termen propriu-zis de adresare sau de referire, identitatea ascunsă a destinatarului poate fi precizată numai prin și sub presiunea contextului total, reprezentat de întreaga poezie. De altfel, *Psalm [X]* este unul dintre puținii psalmi arghezieni în care destinatarul monologului este implicit – sugerat de poet și dedus de cititor, și nu direct desemnat de vocativul unui termen specializat și, ca atare, neechivoc (de tipul *Doamne, Părinte, Dumnezeu*). Imprecizia semantică are însă răsfrângeri pozitive în plan stilistic; sobru și eliberat de patos retoric excesiv, poemul câștigă în finețe și subtilitate a ideii și a atitudinii lirice.

Restrângând, dar nuanțând analiza, se poate constata că *Psalm [X]*, alcătuit din patru catrene – deci aparent simplu –, este remarcabil prin rafinamentul și caracterul extrem de elaborat al construcției poetice.

Pentru structura textului, dar și pentru retorica limbajului poetic, prezintă interes modificarea succesivă a raportului stabilit între strofă – unitățile sintactice finite (propoziții, fraze) din strofă – și dimensiunea acestor enunțuri. Schematic, situația este următoarea: strofa I – o unică frază; strofa II – două enunțuri, inegale ca dimensiune, formate din câte trei versuri, respectiv un vers; strofa III – două enunțuri, acoperind fiecare, în mod egal, câte două versuri; strofa IV – reia, aparent, modelul sintactic al catrenului precedent; în fapt, semnul de punctuație [:] indică fragmentarea suplimentară a primului distih.

Se observă, așadar, tendința progresivă de echilibrare sintactică a catrenelor, impecabile fiind, din acest punct de vedere, strofele III și IV; compuse din câte două distihuri, ele evocă vechea tehnică retorică, specifică psalmilor biblici, pentru care reprezentarea preponderent binară (cu două rânduri) a versetelor era aproape o normă.

Departe de a fi arbitrară, această organizare sintactică riguroasă a poeziei devine procedeu de subliniere și delimitare a unor nuclee de semnificație. De pildă, primul catren, echivalent cu o frază de mari dimensiuni, constituie secvența narativ-descriptivă a „căutării divinității". Circumstanțiala de scop *(Ca să te-ating)*, plasată în deschiderea textului, precizează, *ex abrupto*, aspirația majoră a eului liric, subordonându-și astfel mesajul general al psalmului. În același context, seria verbelor de mișcare *(să ating; „târâș [...] am dat* câte-o tulpină"; *mă urc; mă isc)* fixează accentul pe acțiuni, eventual antitetice, sugerând dramatismul ipostazei umane. Elementul descriptiv, de asemenea bine reprezentat, conturează spațiul căutării; o amplă enumerare nominală, cu funcție descriptiv-explicativă, sugerează un spațiu simbolic, complicat și paradoxal; el este deopotrivă „spațiu infinit", cu întinderi, înălțimi și coborâșuri *(În câmp, în dâmb, în râpi și-n pisc)*, dar și „spațiu închis" (prepoziția *în*, ca indice al situării în interior, introduce emfatic, uneori neașteptat, fiecare termen enumerat: *„în* dâmb"; *„în* pisc").

Cea de-a doua strofă impune definitiv un tipar sintactic foarte elaborat, anunțat, de altfel, în catrenul precedent: simetria binară. Acest tip de ordonare a propozițiilor *(Am fost un pai și am răzbit în munte)* sau a părților de propoziție *(din lume către veac)* are subtile efecte retorice: pe de o parte, asigură eleganța formală, aproape clasică, a strofei, iar, pe de altă parte, formează suportul sintactic echilibrat și simetric pe care se grefează tropii fundamentali: metafora biblică a „muntelui", reprezentare a credinței și a desăvârșirii, precum și dubla metaforă, antitetică și simbolică, a transformării spirituale și a ascensiunii omului („Am fost *un pai* și am răzbit *în munte*, / *M o l i f t î n a l t*"). Atât metafora „muntelui", cât și cea a „copacului" par să garanteze posibilitatea de a atinge sacrul și de a se întinde „punte" între „lume" și „veac" (cer, divinitate, eternitate).

Catrenele următoare nu confirmă însă ipoteza amintită. Două perechi de distihuri dezvoltă motive parțial divergente (spaima de neant; dor de universul teluric / umilință și rugă; închinare virtuală), ceea ce întreține starea de incertitudine. Totodată, fiecare dintre distihuri consolidează simetria de construcție, eventual în forme mai complicate, de tipul paralelismului sintactic *(Hrănit cu piatră și-adăpat cu vânt; M-aș umili acum și m-aș ruga)*. Interesant este faptul că suita versurilor aproape mecanice sub raportul simetriei formale relevă, în plan semantic, agravarea tensiunii interioare și a crizei de conștiință.

În fine, catrenul care încheie psalmul impune formularea unor observații privind stilistica verbului și, în consecință, revenirea, din aceeași perspectivă, asupra întregului text. Distribuția diferită a diverselor forme și valori verbale împarte poemul în două secvențe, inegale ca dimensiune. În primele 3 catrene, verbele acoperă, invariabil, modul indicativ – perfect compus sau prezent; dar, indiferent de momentul de referință, atât prezentul, cât și perfectul compus sunt indici ai unor acțiuni sigure și reale. În strofa finală, se produce o modificare radicală: verbele apar aici nu numai cu frecvență sporită, ci și cu alte forme și valori modale. Perechea de verbe la condițional-optativ *(M-aș umili* și *m-aș ruga)* marchează schimbarea de atitudine a eului liric. În paralel, metafora *moliftului înalt* cedează locul altei ipostaze umane – de virtuală umilință și rugă. Această nouă și ultimă atitudine face posibilă implorarea, de asemenea ipotetică, a destinatarului ascuns, tăcut sau poate chiar inexistent. În plus, o serie ternară de verbe la imperativ, orientate constant către același destinatar, ne obligă să presupunem acțiuni care se răsfrâng, fără excepție, asupra emițătorului devenit pasiv (a se compara, în acest sens, combinația verb la imperativ + pronume personal la pers. I singular: *întoarce-mă; mută-mi; du-mi,* față de structura din versul 1, în care, dimpotrivă, acțiunea asumată de pers. I, cu rol activ, se răsfrânge asupra pers. a II-a: „Ca *să te ating*..."). Astfel, în secvența ultimă și decisivă, psalmistul nu săvârșește, ci imploră, cere să i se înlesnească gestul sacru, al crucii. Prin metafora finală *Mută-mi*

din ceață mâna ce-au strivit-o munții / Și, adunată, du-mi-o-n dreptul frunții se evocă și se invocă totodată primul gest din ritualul închinării.

Psalm [X] rămâne un text „deschis": opțiunea, condiția ei și ruga adresată nu-și găsesc rezolvarea. Modelul savant de organizare a textului – la diferitele sale niveluri – devine suport al mesajului deschis, fixând astfel o normă retorică și un motiv poetic necunoscut vechilor psalmi biblici.

(*LLR*, 1996, nr. 4)

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

DESPRE PARALELISMUL SINTACTIC

– în poezia lui Nichita Stănescu[1] –

Element deopotrivă tradițional și modern, dar fără îndoială inerent pentru limbajul poeziei, f i g u r a r e t o r i c ă impune permanente reevaluări; numeroase cercetări teoretice și aplicative au confirmat necesitatea de a aborda nivelul figurativ sub dubla lui ipostază – de constituent al textului și de „cheie" strict necesară pentru lectura reușită a acestuia. Altfel spus, o secvență verbală echivalentă cu o anumită figură din inventarul retoricii este, în egală măsură, instrument de organizare formală și de codificare / dezambiguizare a mesajului liric. Între textul poetic și figura textuală, relația esențială este de condiționare reciprocă. Mai exact, prezența unei figuri sau a unei clase de figuri are două consecințe: generează un anumit tip de text poetic și pune în evidență o „artă poetică", înțeleasă ca strategie de construcție a textului.

În acord cu aceste idei, vom încerca să descriem raportul „poem – figură", luând ca punct de plecare și de reper p a r a l e l i s m u l s i n t a c t i c.

Figură de construcție constând, în varianta sa canonică perfectă, în reluarea succesivă a unor secvențe cu structură gramaticală (morfo-sintactică) identică, paralelismul sintactic[2] permite interpretări diferențiate. Reprezentarea sa relativ sau, cel puțin, aparent mecanică l-a plasat în seria procedeelor retorice stereotipe, la rândul lor sursă a stereotipiilor textuale; frecvența ridicată a acestei figuri în poezia biblică sau în lirica populară furnizează argumente suplimentare în sensul amintit[3]. La începutul secolului, formaliștii ruși relevaseră funcția „melodică", „emoțională" a paralelismului în poezia,

---

[1] Exemplele sunt extrase din Nichita Stănescu, *Ordinea cuvintelor*, vol. I–II, București, Editura Cartea Românească, 1985 (cifrele romane și arabe care însoțesc citatele indică volumul, respectiv pagina).

[2] Pentru definiție și descriere a diverselor tipuri de paralelism sintactic, vezi Roman Jakobson, *Poezia gramaticii și gramatica poeziei*, în vol. *Poetică și stilistică. Orientări moderne.* Prolegomene și antologie de Mihail Nasta și Sorin Alexandrescu, București, Editura Univers, 1972, p. 359–369; Idem, *Le parallélisme grammatical et ses aspects russes*, în vol. *Questions de poétique*, Paris, Éditions du Seuil, p. 234–279; *Structures subliminales en poésie*, *ibidem*, p. 280–292; Liliana Ionescu, *Paralelismul sintactic în lirica populară*, în vol. *Studii de poetică și stilistică*, București, Editura pentru Literatură, 1966, p. 48–68; Jean Molino, Joëlle Gardes-Tamine, *Introduction à l'analyse de la poésie*. I. *Vers et figures*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987, p. 210–227; Mihai Nasta, *Développements du parallélisme dans un espace de la lecture*, în vol. *Studi rumeni e romanzi. Omaggio a Florica Dimitrescu e Alexandru Niculescu*, vol. III, *Letteratura e filologia*, Padova, Unipress, 1995, p. 926–957.

[3] Vezi, de exemplu, Jean Molino, *Sur le parallélisme morpho-syntaxique*, în „Langue française", 49, 1981, p. 77–91, Jean Molino, Joëlle Gardes-Tamine, *op. cit.*, p. 211–218, Liliana Ionescu, *art. cit.*

eventual în proza clasică rusă[4]. Importantă prin capacitatea ei de generalizare și de abstractizare rămâne mai ales teoria lui Roman Jakobson; el atribuia paralelismului considerat în sens larg – cu forme de expresie la diferite niveluri de limbă și de organizare a textului – statutul de element definitoriu al poeziei[5].

Rezultatele cercetărilor anterioare despre paralelism pot fi pe de o parte validate, pe de altă parte nuanțate și completate prin extinderea analizei la alte epoci și spații literare.

*

În acest sens, retorica poeziei românești actuale poate oferi exemple remarcabile[6], cel mai spectaculos și mai convingător dintre ele fiind, probabil, cel etalat de opera, respectiv de tehnica poetică a lui Nichita Stănescu.

Din punct de vedere cantitativ, în creația autorului amintit, paralelismul sintactic deține o poziție dominantă și privilegiată. El este, în numeroase poeme, figura esențială pentru construcția textului, căruia îi asigură unitate și omogenitate formală. Frecvent, paralelismul sintactic nu este pertinent numai ca enclavă contrastantă stilistic față de un context-cadru, ci și ca procedeu macrotextual, rezultat prin expansiune. Figura retorică devine formă și formulă compozițională, respectiv mecanism de producere a textului și element care garantează coeziunea și coerența acestuia.

Din punct de vedere calitativ, paralelismul impune observații convergente, de natură sintactică și lexico-semantică. În general, la Nichita Stănescu este evidentă o puternică tendință inovatoare, care constă în complicarea progresivă și repetată a paralelismului sintactic prin înglobarea, în structura sa, a altor straturi de limbaj figurativ. Astfel, coexistența și suprapunerea a două sau mai multe variante ale repetiției amplifică simetriile și, în consecință, caracterul extrem de elaborat al textului. În același mod poate fi interpretată și tentativa sistematică de a remodela tipuri tradiționale, relativ simple, de paralelism sintactic, după principii lexico-gramaticale rigide. În această situație se găsește mai ales paralelismul enumerativ, în construcția căruia se introduce ca „regulă" suplimentară reluarea lexicală de la vers sau de la un distih la altul:

„Din pricina dragostei mele de ninsoare
n-am putut iubi *zăpada*

[4] Vezi, în vol. *Ce este literatura? Școala formală rusă.* Antologie și prefață de Mihai Pop, București, Editura Univers, 1983, studiile lui Viktor Jirmunski, *Sarcinile poeticii,* p. 198–237; Idem, *Melodica versului,* p. 248–286; Boris Eichenbaum, *Melodica versului. Probleme metodologice,* p. 18–30; Viktor Șklovski, *Relația dintre procedeele de compoziție și procedeele generale de stil,* p. 397–428 *(passim).*

[5] Roman Jakobson, *Lingvistică și poetică. Aprecieri retrospective și considerații de perspectivă,* în vol. *Probleme de stilistică. Culegere de articole,* București, Editura Științifică, 1964, p. 110: „Rima este numai un caz special, condensat, al unei probleme mult mai generale, mai fundamentale, de poetică, și anume *paralelismul*".

[6] De exemplu, cu referire la paralelismul sintactic în lirica lui Lucian Blaga, vezi Mihaela Mancaș, *Text și figură în postumele lui Lucian Blaga,* în „Studii și cercetări lingvistice", XLI, 1990, nr. 3, p. 226–229.

din pricina dragostei mele de *z ă p a d ă*
n-am putut iubi *piatra*
din pricina dragoste mele de *p i a t r ă*
n-am putut iubi *apa*
din pricina dragostei mele de *a p e [...]"*
(*Hieroglifa*, II, p. 301)

Această severă tehnică de „înlănțuire" face imposibilă permutarea sau suprimarea unui termen al paralelismului; figura textuală funcționează deci ca un „bloc" unitar, caracterizat prin perfectă solidaritate sintactică și lexico-semantică.

De asemenea, necunoscut poeziei românești anterioare este și paralelismul enumerativ, rezultat prin multiplicarea – bazată pe antiteză și paradox – a contextelor care reiau un cuvânt în poziție și formă identică (de exemplu, motivul poetic al t i m p u l u i și al ipostazelor sale este conturat prin plasarea epiforică foarte extinsă a substantivului *timp* în vecinătatea altui verb):

„Iată credința:
aici s e c r e e a z ă *timp* întruna,
s e p r o d u c e *timp*,
s e m o a r e ș i s e n a ș t e *timp*,
s e m ă n â n c ă *timp*,
s e v i n d e *timp*,
s e d e p u n e *timp*,
s e m o d i f i c ă *timp*,
s e r i s i p e ș t e *timp*,
s e e c o n o m i s e ș t e *timp*."
(*Contemplarea lumii [...]*, II, p. 166)

Astfel, autorul nu numai că nu maschează, ci, dimpotrivă, etalează aderența la o retorică a cărei forță de persuasiune se exercită prin forme de expresie estetizante și / sau ludice.

Mai important este însă faptul că figura sintactică se stabilizează ca „suport" al tropilor, al figurilor fonetice și al unor categorii de devieri gramaticale.

În acest sens, variantele tipice înregistrate la Nichita Stănescu pun în evidență:

(1) Relația paralelism sintactic (± alte figuri sintactice) – epitet

Exemplul reprodus mai jos, adevărată demonstrație de virtuozitate retorică, conține un extins paralelism anaforic, fondat pe un singur model sintactic, reluat în 16 versuri succesive. Treisprezece dintre termenii paralelismului, construiți perfect simetric, respectă același principiu de organizare binară (*este* + adjectiv / *este* + adjectiv); caracterul previzibil al acestei scheme sintactice și, implicit, virtuala monotonie retorică a secvenței sunt contracarate de inserția repetată a unor pseudoversuri „trunchiate", echivalente cu un hemistih (*este* + adjectiv). Fără excepție, versurile constau în juxtapuneri de predicate nominale

în care numele predicative devin – în plan retoric – epitete ale unei sintagme cu apariție anterioară și unică *(regele păsărilor)*. Artificiul este ingenios pus în valoare prin recursul aproape exclusiv la adjective derivate cu prefixul negativ *ne-*[7], efectul de stil fiind remarcabil: formal, se accentuează simetria și se crează eufonie, iar semantic se asigură coerența perfectă a poemului, prin lanțul omogen de termeni (25 de cuvinte), recrutați numai din sfera negației (aceeași caracteristică o au, de altfel, și epitetele *orb, mut surd, șchiop* din versurile 2–3). În sfârșit, nu mai puțin importantă este și reluarea – în finalul a patru versuri distanțate – a aceluiași adjectiv *(nenăscut)*, „cuvânt-cheie" care condensează, simbolic, semnificația majoră a poemului – motivul ontogenezei:

„Aici stă r e g e l e p ă s ă r i l o r –
e l este *orb*, este *mut*.

Este *surd*, este *șchiop*,
este *nemâncat*, este *nebăut*.
Este *nedus*, este ***nenăscut.***
Este *nebun*, este *neînțelept*,
este *nefericit*,
este *neapărat*, este ***nenăscut.***
Este *netrebnic*, este *neghiob*,
este *nefericit*, este *nedemn*,
este *nevăzut*, este *neauzit*,
este *negustat*, este *nepipăit*,
este ***nenăscut.***
Este *nemaipomenit*, este *neînchipuit*,
este *nevisat*, este *neadormit*.
Este *necugetat*, este *nevolnic*,
este ***nenăscut.***"

(*Transparentele aripi*, I, p. 291)

(2) Relația paralelism sintactic – metaforă

În general, posibilitățile de reprezentare a secvențelor metaforice grefate pe paralelisme sintactice sunt numeroase, iar poezia lui Nichita Stănescu este o sursă generoasă de asemenea exemple.

Intersectarea celor două figuri devine cvasiobligatorie dacă o tranșă textuală, de minimum două versuri, conține minimum două metafore explicite, fie de tipul metaforei-definiție (A = B), în care verbul copulativ stabilește echivalența între secvența metaforizată și cea metaforică (vezi exemplul α), fie de tip apozitiv, paratactic (vezi exemplul β):

[7] Despre efectul retoric al acumulării unor termeni derivați cu prefixul *ne* și cu referire la același exemplu, vezi Paula Diaconescu, *Concepte moderne în analiza limbii. Implicațiile lor în analiza stilistică a textului literar*, în „Limbă și literatură", 1974, vol. IV, p. 639–648; cf. și Ecaterina Mihăilă, *Formațiile negative cu prefixul ne din cadrul grupului nominal în poezia română actuală*, în „Studii și cercetări lingvistice", XXXV, 1984, nr. 4, p. 333–344.

(α)

„N e v o i a d e g e o m e t r i e *e o spălare*
n e v o i a d e c i f r e
e *un somn al revelației,*
n e v o i a d e c u v â n t
e *o negare a firescului.* [...]"
(*La o margine*, II, p. 271)

(β)

„S t e l e, c o n s t e l a ț i i, u n i v e r s u r i, –
cămăși ale singurătății unui Zeu;
m u n t e, d e a l, c â m p i e, m a r e,
sărăcăcioase cămăși ale cuvântului, [...]"
(*Frig*, II, p. 282)

Aici, paralelismele sintactice și metaforele se susțin reciproc, randamentul lor retoric fiind dependent de un întreg set de factori. Astfel, la nivel figurativ sintactic, interesează, în plus, simetriile anaforice *(nevoia de... / nevoia de...)* și enumerative *(stele, constelații, universuri; munte, deal, câmpie, mare);* în mod similar, la nivel figurativ semantic, sunt de reținut mecanismele complicate de reprezentare a metaforei, prin concentrarea și combinarea altor tropi sau a unor jocuri de sensuri: asocieri contrastante și paradoxale, gradații ascendente / descendente aparent antitetice (vezi cele două enumerații), anulate de un element metaforic comun și unificator *(cămăși)*.

În secvențele citate, paralelismul sintactic asigură suportul – riguros și sever ca organizare gramaticală – pentru lanțul de metafore autonome, cu referenți diferiți.

Alteori, paralelismul sintactic devine „vehicul" pentru „metaforele filate"[8], rezultat al multiplicării substituților metaforici propuși pentru un unic termen metaforizat. Asemenea metaforizări hipertrofice pot fi suplimentar semnalate și subliniate de diverse elemente lexico-sintactice; simplă și mecanică, dar extrem de eficientă ca formă de emfază este repetarea anaforică (în secvența paralelă sintactic) a termenului care suportă echivalările metaforice.

„E u sunt *o locomotivă cu aburi*
în urma căreia șinele se evaporă.

E u sunt *o pasăre care zboară*
în urma căreia aerul se pietrifică.

E u sunt *un cuvânt care se rostește*
lăsând în urma lui un trup.[...]"
(*Înaintare*, II, p. 159)

[8] În terminologia lui Michael Riffaterre, *Le métaphore filée dans la poésie surréaliste*, în „Langue française", 1969, 3, p. 46–60, cf. și Philippe Dubois, *Le métaphore filée et le fonctionnement du texte*, în „Le français moderne", 1975, 3, p. 202–213.

sau

„**T i m p u l,** *ce zid insesizabil*
cu ferestre de piatră!

T i m p u l, *ce zid fluid*
cu un bloc de piatră drept fereastră!

T i m p u l, *ce zid de verbe*
cu o fereastră dintr-un bloc de piatră!"
(*Clepsidra*, II, p. 274)

În forme mai rafinate de reprezentare, intervin și alte artificii verbale care ameliorează expresia poetică:

„Suntem *visul celui ce doarme*
și *sângele celui rănit*, –
sămânța din poame,
nimicul din infinit. [...]"
(*Cântec*, II, p. 321)

Subtilă, în versurile de mai sus, este absența termenului metaforizat (subiect inclus în verbul *suntem*), corelată cu expansiunea secvenței metaforice propriu-zise. În plus, cele două serii de paralelisme (versurile 1–2 și 3–4) pun în evidență tipare sintactice ușor diferite, precum și alterări metrico-ritmice. Aceste modificări sunt contracarate de prezența unui element figurativ de natură fonetică: rimei îi revine rolul de a face legătura între versuri diferențiate structural, dar omogene ca semnificație.

Pentru combinația „paralelism sintactic – metaforă", la Nichita Stănescu este specific, în mod particular, procedeul reluărilor lexicale de la vers la vers; liantul lexico-semantic favorizează proliferarea metaforelor explicative, deci a „definițiilor poetice":

„P o e z i a este ***ochiul*** *care plânge.*
E a este ***umărul*** *care plânge,*
ochiul umărului *care plânge.*
E a este ***mâna*** *care plânge,*
ochiul mâinii *care plânge.*
E a este ***talpa*** *care plânge,*
ochiul călcâiului *care plânge.* [...]"
(*Poezia*, I, p. 356)

De regulă, asocierea paralelismului cu metafora funcționează ca indice al unor puncte retorice „forte" ale textului, centre de concentrare și de iradiere a semnificațiilor majore.

(3) Relația paralelism chiasmic – diverși tropi

Una dintre cele mai riguroase și mai pretențioase forme de paralelism sintactic este cea cu organizarea chiasmică[9]. Alături de reprezentări tradiționale *(Inima mea* învinge s â n g e l e m e u. / S â n g e l e m e u cotropește *inima mea,* I, p. 353), la Nichita Stănescu rețin atenția cu precădere încercările tipice de a supralicita – cantitativ și funcțional – artificiile retorice. Tehnica sa impecabilă de a aglomera și de a suprapune în limitele aceluiași context diverse forme de limbaj figurativ se actualizează în variante foarte elaborate și cu un înalt grad de dificultate:

„E l a întins spre m i n e o *f r u n z ă* ca o *mână* cu degete.
E u am întins spre *el* o *mână* ca o *f r u n z ă* cu dinți.
E l a întins spre mine o *ramură* ca un *braț.*
E u am întins spre *e l brațul* ca o *ramură.* [...]"
(*Necuvintele,* I, p. 381)

Se remarcă aici seria de patru versuri perfect identice ca schemă sintactică, fiecare distih (respectiv, versurile 1–2 și 3–4) conținând câte un dublu chiasm. Mai mult, toate chiasmele sunt suplimentar complicate prin prezența alternativă a unor tropi (antiteza *eu / el* și comparația), care presupun, de asemenea, o reprezentare simetrică. În sfârșit, prin reluarea acelorași termeni și inversarea pozițiilor și a funcțiilor lor sintactice, se produc importante efecte de sens, oscilând între tautologie și paradox. Acesta este efectul ultim, perceput la lectura textului și fundamental pentru decodarea adecvată a acestuia (motivul poetic central – „contopirea regnurilor").

(4) Relația paralelism sintactic – agramaticalitate – trop(i)

Poet inventiv și nonconformist, Nichita Stănescu manifestă o vădită preferință pentru combinații de acest tip. Deseori, paralelismul sintactic – figură de simetrie, deci, în principiu, model de rigoare formală – devine în mod neașteptat spațiul în care se dezvoltă și proliferează abaterile morfologice (vezi, în exemplul următor, forme de reflexiv personal la verbe care nu admit acest regim: **mă-nnoptasem, *mă murisem*). Șocul stilistic este amplificat prin repetarea abaterii, dar la un alt nivel lingvistic – cel lexico-semantic. Fiecare termen al paralelismului conține un cuplu antonimic *(negru / mă albisem; soare / mă-nnoptasem; viu / mă mult murisem),* producând astfel, în plan retoric, o rafinată figură de sens: paradoxul.

„De mult negru mă albisem
De mult soare mă-nnoptasem

[9] Acest artificiu retoric ia naștere prin repetarea inversată („în cruce") a doi termeni, în limitele unui paralelism sintactic; modificările de topică antrenează și inversarea funcțiilor sintactice.

De mult viu mă mult murisem
Din visare mă aflasem [...]"
(*Dezîmblânzirea*, II, p. 144)

Deși retorica poeziei românești actuale nu mai înregistrează hiperbola printre tropii fundamentali, considerăm notabile încercările de remodelare a figurii în configurații gramatical-semantice inedite, care fisurează reprezentarea ei tradițională și uzată. În textele lui Nichita Stănescu, paralelismul sintactic constituie uneori matricea sintactică pentru dezvoltarea hiperbolei, figură care – de altfel – nu are forme gramaticalizate de reprezentare:

„[...]Dacă mie mi-e foame și mănânc tauri,
dacă mi-e foame și mănânc ghindă,
dacă mi-e aur și mănânc auri,
dacă mi-e sticlă și mănânc oglindă,
dacă mi-e pământ și mănânc grâuri,
dacă mi-e vulturi și mănânc pliscuri,
dacă mi-e apă și mănânc râuri,
dacă mi-e munte și mănânc piscuri [...]"
(*Foamea de cuvinte*, I, p. 281)

Acest amplu și perfect paralelism sintactic, anaforic și enumerativ (cu 8 reluări ale aceluiași model), conține un lanț de secvențe aberante morfo-sintactic și lexico-semantic în raport cu normele limbii române standard. După modelul verbului *mi-e foame*, cu pronume în dativ + verbul *este* + substantiv, se inventează false forme verbale, care respectă structura, dar nu și compatibilitatea semantică a termenilor *(*mi-e aur; mi-e pământ; mi-e vulturi; mi-e munte; mi-e apă);* în aceleași versuri, derogarea lingvistică se manifestă o dată în plus, verbul *a mânca* fiind asociat cu complemente inacceptabile semantic *(mi-e vulturi și* mănânc *p l i s c u r i; mi-e sticlă și* mănânc *o g l i n d ă* etc.).

Încălcarea deliberată a normelor gramaticale și semantice instaurează o nouă normă – cea poetică. Secvențele deviante lingvistic, cu valoare hiperbolică prin exagerare în exces, sunt modalități de sugerare a „imposibilului" ca stare de spirit și, prin extensie, ca stare a universului. Și aici figura textuală, în formele ei complicate și complexe, crează textul și îl susține ca mesaj.

Asemenea contexte poetice ilustrează faptul că, în lirica lui Nichita Stănescu, figura de sintaxă, respectiv paralelismul sintactic, se rezolvă și se dizolvă într-o figură semantică (aici din subcategoria figurilor de gândire).

(5) Relația paralelism sintactic – figură fonetică

Exemplele, mai puțin numeroase, relevă aceeași tehnică savantă de amalgamare a diferite straturi figurative, care se pun reciproc în relief. Simetria sintactică poate fi dublată de simetria fonetică: rimă și anumite tipuri de armonii și aliterații vocalice sau combinații consonantice. Efectul dominant, în acest

caz, este unul muzical, eufonic, iar pertinența lui depinde de cantitatea și de dimensiunea secvențelor care coincid fonetic. În versurile care urmează, ireproșabile tehnic, interesantă este, în primul rând, structura eufoniei și sursa acesteia: mecanismul valorificat, complicat și rar, constă în capacitatea monorimei nongramaticale în *-ând(t)* de a intra în dublă rezonanță acustică, sonoră, cu rima interioară:

„Cuv*ânt* apăs*ând* pe cuv*ânt*
ce umbră pe codri surâz*ând!*
G*ând* apăs*ând* pe g*ând,*
ce luceafăr în noapte ar*ând!* [...]"
(*Triptic eminescian,* II, p. 306)

(6) Paralelismul sintactic și construcția textului poetic

Frecvent, în lirica lui Nichita Stănescu, paralelismul sintactic se dovedește a fi nu numai o figură textuală – alături de altele –, ci și unică formulă de compoziție a textului. Ca unitate formală și sintactică, poemul se poate dezvolta, integral, pe suportul oferit de reluarea aceluiași tipar sintactic. Textul de mai jos este un astfel de exemplu:

„Cândva mi-am dorit un castel,
Clădit pe-o aripă de porumbel.

Astăzi îmi doresc o peșteră
Săpată în gură de gușteră.

Mâine îmi voi dura un mormânt
în fostul ce sunt."
(*Scrisori,* II, p. 290)

Unul și același model de paralelism sintactic cu doi termeni [(a) + (b), în care (a) = adverb + pronume + verb + substantiv + (b) = adjectiv participial + prepoziție + substantiv + prepoziție + substantiv – cu funcții sintactice identice] se regăsește constant în toate cele trei distihuri; singura excepție, parțială de altfel, reprezentată de versul ultim, nu afectează construcția perfect unitară a textului. Predominant mecanic, acest tip de organizare a versurilor și a strofelor favorizează însă rezolvarea elegantă, la nivel semantic, a temei poetice.

Distihurile – nepermutabile – dezvoltă o dublă gradație ascendentă, ale căror niveluri de referință sunt timpul și spațiul.

Din punct de vedere lexico-gramatical, perspectiva temporală este asigurată de selecții și combinații standard, verbele la perfect compus, prezent și viitor primind determinanți adverbiali corespunzători („c â n d v a mi-*am dorit*"; „a s t ă z i îmi *doresc*"; „m â i n e îmi *voi dura*"). Principalul punct de interes al acestor combinații canonice este de ordin semantic. Sensul abstract ipotetic al verbului *a dori* (= a năzui, a intenționa) estompează valoarea de certitudine

intrinsecă perfectului compus și prezentului. Invers, verbul *voi dura* (versul 5), indice al unei acțiuni latente încă nerealizate, se definește prin trăsăturile [+ rezistent, concret].

Perspectiva spațială rezultă din seria ternară a substantivelor contextual sinonimice *(castel, peșteră, mormânt)*, care funcționează ca metafore – progresiv abstractizante – ale claustrării.

*

Tipurile de exemple prezentate furnizează argumente pentru rediscutarea și reevaluarea – structurală și funcțională – a figurii retorice.

Pentru retorica poeziei românești actuale, p a r a l e l i s m u l s i n t a c t i c prezintă dublu interes: pe de o parte, paralelismul poate deveni model de generare textuală, iar, pe de altă parte, realizează operația de transfer, de glisare dinspre sintaxă spre semantică, deci spre structura de profunzime a textului.

Plurivalența și simbioza diverselor categorii de limbaj figurativ consolidează rețeaua de semnificații a textului, dirijând lectura spre zonele de maximă densitate a semnificației.

(*LL*, 1993, vol. I–II)

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITARA LIBRARY

RETORICA UNEI ELEGII MODERNE

– Nichita Stănescu: *A cincea elegie. Tentația realului* –

Publicată în 1966 (la 6 ani de la debutul editorial cu volumul *Sensul iubirii*, 1960), placheta *11 Elegii* îl situează pe Nichita Stănescu în seria marilor înnoitori de gândire și de expresie poetică românească. Douăsprezece poeme, dintre care unsprezece intitulate „elegie", compun un ciclu compact și unitar sub raport tematic și stilistic: un vechi motiv literar – aspirația și drama umană a cunoașterii – constituie substanța acestor poeme de tip conceptual, filozofic, care instaurează totodată în lirica noastră actuală structuri și convenții stilistice inedite.

*

În cele ce urmează, propunem un posibil model de interpretare a configurației retorice a celei de-a cincea elegii, realizat prin lecturi succesive, având ca puncte de referință diferite planuri ale textului.

Primele observații sunt centrate asupra n i v e l u l u i c o m p o z i ț i o n a l. Principiul de organizare a poemului este asigurat de o structură discursivă și compozițională specifică prozei narative, dar cu tendință de expansiune și în spațiul liricii. *A cincea elegie* este fondată pe un scenariu narativ de tip subiectiv-personal (marcat, morfologic, de pers. I) care satisface condițiile de bază ale genului[1]: succesiune de acțiuni unitare, declanșate și efectuate de personaje într-un interval de timp oarecare. Secvențele componente ale acestei scenete poetice urmează o lege a progresiei evenimentelor, care evocă părțile clasice ale unui discurs narativ: expunerea circumstanțelor inițiale, complicarea conflictuală, transformarea ei, evaluarea și rezolvarea situațiilor.

Secvența introductivă, cu caracter asertiv și de confesiune, are dublu rol: ea fixează „o stare de fapt", indicând prezența a două universuri coexistente (uman / nonuman) și „o stare de spirit" exteriorizată de eul poetic:

> „N-am fost supărat niciodată pe mere
> că sunt mere, pe frunze că sunt frunze,
> pe umbră că e umbră, pe păsări că sunt păsări"

---

[1] Din bibliografia imensă a problemei, pentru prezentări de detaliu sau de sinteză, vezi: William Labov și Joshua Waletzki, *Analiză narativă: versiuni orale ale experienței personale*, în vol. *Poetică americană. Orientări actuale*. Studii critice, analogie, note și bibliografie de Mircea Borcilă, Richard McLain, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981, p. 261–303; Jacques Bres, *La Narrativité*, Louvain-la-Neuve, Éditions Duculot, 1994; Angela Bidu Vrănceanu, Cristina Călărașu, Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, Mihaela Mancaș, Gabriela Pană Dindelegan, *Dicționar general de științe. Științe ale limbii*, București, Editura Științifică, 1997: *narativ, -ă; narație* s.v. Cu privire specială la indicii narativi în textul poetic, vezi Rodica Zafiu, *Narativul ca mijloc de poetizare*, teză de doctorat [1998, în mss].

Iluzia echilibrului și a stabilității este anulată în tranșa următoare, în care diverse elemente lexico-gramaticale (conjuncția adversativă *dar*, reluarea verbului cu formă afirmativă și cu modificare de persoană I > a II-a) prefigurează declanșarea unui conflict, pentru moment, neprecizat. Față de prima secvență, cea de-a doua funcționează antitetic, anunțând astfel starea de tensiune între cele două lumi:

„Dar merele, frunzele, umbrele, păsările
s-au supărat deodată pe mine."

Convenția scenariului devine mai pertinentă în ampla secvență a „tribunalului", care ocupă tot restul poemului. Imaginată hiperbolic și fantastic, această secvență rezultă, la rândul ei, din juxtapunerea câtorva episoade. Remarcabilă este perfecta simetrie de construcție, efect al dublei reprezentări, la două niveluri ierarhice, a aceluiași joc între elemente ale „intrigii" și ale „rezolvării" ei. Eul uman este judecat și condamnat de instanțe diferite: un „tribunal" simbolic al lumii reale, concrete, și un „tribunal" de asemenea simbolic, dar interior, mental și abstract. Acuzațiile însă sunt convergente – caracterul limitat și imperfect al cunoașterii umane.

„Iată-mă dus la tribunalul frunzelor,
la tribunalul umbrelor, merelor, păsărilor;
tribunale rotunde, tribunale aeriene,
tribunale subțiri, răcoroase.
Iată-mă condamnat pentru neștiință,
pentru plictiseală, pentru neliniște,
pentru nemișcare."

formează un „bloc" unitar tematic cu:

„[...] încerc să descifrez ceea ce mi se cuvine
pentru ignoranță...
și nu pot, nu pot să descifrez
nimic,
și-această stare de spirit, ea însăși,
se supără pe mine
și mă condamnă, indescifrabil,
la o perpetuă așteptare,
la o încordare a înțelesurilor în ele însele
până iau forma merelor, frunzelor,
umbrelor,
păsărilor."

Așadar, pentru „elegia" lui N. Stănescu, organizarea ludic[2]-narativă echivalează cu o formulă compozițională simbolică, modalitate de transmitere a unui mesaj

[2] Despre alte forme stilistice ale ludicului la Nichita Stănescu, vezi Crișu Dascălu, *Aspecte ale poeziei lui Nichita Stănescu*, în „Limbă și literatură", 1981, vol. II, p. 257–259.

reflexiv și teoretic. Aceasta este susținută de o structură extrem de elaborată a textului la alte niveluri: morfo-sintactic, semantic și al limbajului figurativ. La toate nivelurile amintite, ordonarea elementelor care interesează analiza este preponderent binară, iar natura lor antitetică are inerente efecte dramatice.

Dintr-o asemenea perspectivă, este posibilă împărțirea textului în două fragmente, de dimensiuni aproximativ egale. În prima jumătate a „elegiei" se constată predominanța unor ample unități sintactice, dispuse prin ingambament în mai multe versuri succesive. Fiecare dintre aceste unități, modelată după tiparul care se va impune prin reluare, corespunde unui nucleu narativ din planul compozițional.

Din punct de vedere retoric-figurativ, structura versurilor este guvernată de figuri de construcție, cu precădere de diverse variante ale repetiției; prin efectele sale de simetrie și de insistență în plan semantic, repetiția este artificiul stilistic fundamental de reprezentare poetică a „universului real": paralelismul sintactic permite formularea unor definiții bazate pe tautologie și paradox *(pe mere că sunt mere, pe frunze că sunt frunze, pe umbră că e umbră, pe păsări că sunt păsări);* repetiția simplă, enumerativă a celor patru elemente care apar ca semne ale lumii materiale *(merele, frunzele, umbrele, păsările)* circumscrie definitiv universul natural, cu setul său de caracteristici opozabile: animat / inanimat, vegetal / animal, concret / abstract. În secvența imediat următoare, aceiași termeni revin ca determinanți în sintagme nominale care desemnează una dintre instanțele simbolice: „tribunalul *frunzelor*", „tribunalul *umbrelor, merelor, păsărilor*".

Construcțiile respective proliferează, eventual în reformulări sinonimice, în care anumite elemente lexicale sunt substituite de altele, dotate cu sensibilă capacitate de a le evoca. Astfel, versurile *tribunale rotunde, tribunale aeriene, / tribunale subțiri, răcoroase* pun în lumină o a doua treaptă, mai abstractă, de simbolizare; seria adjectivelor preia funcția numelor actualizate anterior, pe care le evocă însă printr-o calitate specifică, devenind posibilă decodarea în sensul: *rotunde* vs. *mere, aeriene* vs. *păsări, subțiri* vs. *frunze, răcoroase* vs. *umbre.* Un mecanism similar de decodare îl impun versurile: *Sentințe scrise în limba sâmburilor / Acte de acuzare parafate cu măruntaie de pasăre,* în care trimiterea la termenii simbolici *mere, păsări* este transparentă.

Repetiția acoperă deci două zone de interes pentru construcția poeziei: ea este deopotrivă figură de stil și tehnică de compoziție a textului, prin reluare succesivă, în forme ușor modificate ca expresie, a aceluiași motiv. Referirea insistentă la universul fizic, necreat de om, conferă acestei lumi un statut dominant, prefigurând ideea ultimă, de esență, a elegiei.

Pe același principiu, al repetiției, dar sub forma unor termeni interpretabili ca sinonime contextuale, se bazează și secvența-cheie, a „condamnării". Prin caracteristici semantice și de structură, componenții lanțului sinonimic induc,

emfatic, ideea de negație[3], puternic accentuată și de polisindeton: „Iată-mă condamnat pentru *neștiință*, pentru *plictiseală*, pentru *neliniște*, pentru *nemișcare*".

Convergența acestor numeroase și dezvoltate variante ale repetiției, generate în exclusivitate de reluarea, în diferite forme gramaticale și poziții sintactice, a substantivelor și adjectivelor, precum și ocurența restrânsă a verbelor au ca rezultat constituirea unor ample aglomerări de enunțuri retorice de tip nominal.

În continuare, conflictul poetic este transpus în spațiul interior al conștiinței umane. Concomitent și în acord cu această deplasare de planuri, structura stilistică a textului se schimbă, astfel încât putem vorbi despre o strategie de construcție a poemului. Modificarea majoră este de natură sintactică. Enunțurile, deși simple, creează senzația de fragmentare, de sincopare, consecință a unei mari concentrări de verbe. Stilul nominal, cu efectele sale evocator-descriptive, cedează locul stilului verbal, dinamic și dramatic. Dramatizarea expresiei, în sensul transferării accentului pe acțiune, coincide cu agravarea conflictului de idei. Verbele – aici, centre de greutate ale versurilor, din punctul de vedere al semnificației – delimitează zone semantice antinomice și indică profunda tensiune a mesajului poeziei. Prin verbe se stabilesc opoziții între aspirația umană, de identificare a esenței fenomenelor (cu cele două laturi incompatibile: tentativă de înțelegere / eșec al acțiunii: „î n c e r c s ă d e s c i f r e z *ceea ce mi se cuvine // nu pot, nu pot să descifrez*") și autosancțiunea simbolică (*„și această stare de spirit ea însăși,* / s e s u p ă r ă *pe mine și* m ă c o n d a m n ă").

Drama cunoașterii este sugerată din nou de recursul insistent la cuvinte sau la sintagme cu sens „negativ" (*ignoranță*, reluare prin sinonim a termenului *neștiință*, cu apariție anterioară, *nimic, indescifrabil, perpetuă așteptare, încordare a înțelesurilor în ele însele*), precum și un truc grafic: parte dintre aceste cuvinte sunt rupte de contextul sintactic, formând fiecare câte un vers („pentru *ignoranță*"; *nimic*), care primește astfel un accent de intensitate.

În general, Nichita Stănescu stăpânește impecabil tehnica falsei descompuneri a unităților solidare sintactic și semantic, prin dispunerea în versuri separate a regentului și a determinanților sau a termenilor cu statut sintactic identic (aceasta, în condițiile versului liber, deci în absența oricărei constrângeri prozodice). Procedeul, cu remarcabile consecințe la nivel semantic, este o formă eficientă de reliefare emfatică a elementelor lexicale izolate (vezi, în citatele de mai sus, și termenii: *pentru nemișcare, umbrelor, păsărilor*).

Finalul poemului pare a fi un „feedback". O nouă referire la universul natural, prin datele și limitele trasate la începutul poeziei, ar însemna, strict formal, o închidere simetrică a textului. Ultimele versuri conțin însă un constituent inedit, de încifrare a expresiei, ceea ce determină relativizarea perspectivei și a situației lirice. Sintagma *iau forma* este, semantic, de importanță majoră, întrucât

[3] Despre variantele de realizare și specificul acestui procedeu la Nichita Stănescu, vezi I. Coteanu, *Stilistica funcțională a limbii române*, II. *Limbajul poeziei culte*, București, Editura Academiei RSR, 1985, p. 151–152.

desemnează un mecanism esențial al procesului de cunoaștere, respectiv concilierea și fuziunea celor două universuri distincte – lumea concretă și lumea spirituală. Direcția în care se realizează această echivalență rămâne însă echivocă: forma verbală *iau*, semn al unei omonimii morfologice (de indicativ prezent pers. I sg. sau pers. a III-a pl.), nedezambiguizată de contextul lingvistic, permite și impune lecturi opționale ale versului. O notă de ermetism, proprie de altfel poeziei moderne, deschide posibilități diferite de receptare și de evaluare a mesajului.

*

Căutarea dramatică a identității și a esenței lumii concrete, sugerată și de subtitlul *Tentația realului*, formează suportul de idei al acestei „elegii" moderne. O elegie necanonică, pentru care termenul din titlu este numai o aluzie livrescă la o anumită atitudine lirică.

În linia poeziei moderne, Nichita Stănescu abolește regulile formale tradiționale (strofă, rimă, ritm), instituind supremația altor convenții: o tehnică de compoziție de tip ludic-narativ și aparent nepoetică, reprezentări simbolice reluate în laitmotiv, savanta structurare semantico-sintactică a textului sunt elemente care susțin construcția *Elegiei a cincea*.

(*LL*, 1987, vol. IV)

BCU ASICENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

RETORICĂ ROMÂNEASCĂ MEDIEVALĂ
– Varlaam: *Răspunsul împotriva Catihismusului calvinesc* –

În cultura românească medievală, secolul al XVII-lea este o perioadă a marilor acumulări și înnoiri.

De inspirație și cu destinație laică ori religioasă, arhitectura, pictura, scrisul și mentalitățile vor ameliora și vor consolida tradiții sau – dimpotrivă – vor dezvolta noi stiluri și forme de expresie.

Astfel, în cultura scrisă, se înregistrează multiplicarea categoriilor de texte, paralel cu diversificarea structurilor compoziționale și stilistice, iar inovațiile apar și în spații mai „închise" ale scrisului românesc. Literatura bisericească, în esență conservatoare prin dependența față de surse fixe și modele sacre, își lărgește tipologia: Varlaam, cu *Răspunsul împotriva Catihismusului calvinesc* (1645), impune categoria textelor religioase originale, precum și o nouă formulă de reprezentare – polemica ecleziastică.

Noutatea tipologică și retorică a acestui text de la mijlocul secolului al XVII-lea[1] constituie obiectul observațiilor de mai jos. Pornind de la premisa că tipăritura lui Varlaam este o formă de manifestare și de resuscitare a retoricii în literatura medievală românească, ne propunem să identificăm și să descriem principalele mecanisme și caracteristici distinctive[2].

*

Cartea carea să cheamă Răspunsul împotriva Catihismusului calvinesc făcută de părintele Varlaam, mitropolitul Suceavei și arhiepiscopul Țărâi Moldovei (tipărită în 1645)[3] este o lucrare declarat polemică. În *Predoslovie*, autorul furnizează de altfel date fundamentale pentru a înțelege geneza și scopul cărții[4]:

---

[1] Despre singurul text similar, anterior, probabil, operei lui Varlaam, vezi Alexandru Mareș, *Un text polemic românesc din prima jumătate a secolului al XVII-lea*, în „Limba română", IX, 1971, nr. 6, p. 589–604.

[2] O substanțială analiză din perspectivă retorică a aceluiași text, la Mircea Frânculescu, *Prefață* la volumul *Cărți românești de artă oratorică*. Ediție îngrijită, prefață și note de Mircea Frânculescu, București, Editura Minerva, 1990, p. XXIV–XXVIII.

[3] Text restituit în ediția modernă Varlaam, *Opere. Răspunsul împotriva Catihismusului calvinesc*. Ediție critică, studiu filologic și studiu lingvistic de Mirela Teodorescu, București, Editura Minerva, 1984.

[4] Despre „istoria" și „modelul" *Răspunsului...*, vezi N. Iorga, *Istoria literaturii românești*, vol. I, ediția a II-a, București, Editura Librăriei Pavel Suru, 1925, p. 248–249; Dan Horia Mazilu, *Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea* (cap. *Varlaam și literatura polemică*), București, Editura Minerva, 1976, p. 157–189; Mirela Teodorescu, *Introducere* la *ed. cit.*, p. 33–38.

„[...] dumnealui Udriște Năsturel, carele, ca un iubitori de învățături și socotitoriu credinței ceii direapte, în mijlocul altor cărți noao ce mi-au arătat, adusu-mi-au și o cărțulie mică în limba noastră românească tipărită. Și deac-am cetit, am vădzut sămnul ei scris *Catihizmus creștinesc*, carea o am aflat plină de otravă de moarte sufletească, de care lucru, iubiții miei fii, mărturisesc înnaintea lui Dumnedzău cu firea mea că mare grije și multă scârbă au cuprins sufletul și inima mea. [...] Pentr-aceaea am socotit că am o datorie mare să fac răspuns și să arăt strâmbătura și tâlcul cel rău a lor [...]" (p. 186–187)[5]

Soborul reprezentanților bisericii din Moldova și din Țara Românească (Iași, 1644) aderă la ideea lui Varlaam de a respinge propaganda calvină și de a susține unitatea de credință a tuturor românilor.

„Replică" și „pledoarie" în același timp, *Răspunsul...* presupunea, în intenție cel puțin, capacitatea de influențare, de dirijare spirituală a românilor ortodocși din Ardeal. În consecință, intenția de comunicare ce a guvernat elaborarea acestei cărți trebuia susținută, în plan formal, prin procedee adecvate și, mai ales, eficiente de prezentare a ideilor. Cu siguranță, știința și arta retoricii au furnizat mitropolitului moldovean tehnica și instrumentele necesare.

Retorica savantă specifică *Răspunsului...* se conturează cu precădere la nivelul a două *partes artis:* I. *d i s p o s i t i o* și II. *e l o c u t i o*.

I. *D i s p o s i t i o*[6]. În *Răspuns...* reține atenția organizarea de ansamblu a operei, remarcabilă prin rigoarea și echilibrul fiecărei părți componente.

Exordiul [7], destinat „pregătirii auditoriului" și constituit prin repetarea strictă a canoanelor retorice, este reprezentat de *Predoslovie (Varlaam, cu mila lui Dumnedzău, mitropolitul Suceavei și arhiepiscopul Țărâi Moldovei, către creștinii de Ardeal).* În acord cu scopul major al cărții – posibil de rezumat prin verbele *a combate / a convinge* –, autorul recurge la varianta cea mai subtilă, dar și cea mai pretențioasă de introducere, respectiv la exordiul prin „insinuație" („insinuare"). Motivele fundamentale pentru geneza textului (vezi citatul *supra*) justifică totodată și necesitatea lui: relația dintre cele două secvențe ale expunerii este de tipul „stimul" – „reacție", „cauză" – „efect". Se constată, de asemenea, în diferite paragrafe ale exordiului, preocuparea de a asigura, cu mijloace consacrate, *captatio benevolentiae.*

Textul propriu-zis al *Răspunsului... (otveatnic),* fondat pe o „cauză nobilă", are un statut mai complicat, permițând o dublă interpretare. El funcționează simultan ca r e f u t a t i o – prin seria compactă de (contra)argumente care neagă, discreditează, contrazic, sancționează și distrug interpretarea dogmei ecleziastice propuse de *Catihismusul calvinesc* – și ca a r g u m e n t a t i o – prin ansamblul

[5] Indicația de pagină care însoțește citatele trimite la Varlaam, *Opere, ed. cit.* în nota 3.

[6] Referiri la elemente care țin de „inventio" sunt, uneori, inevitabile; de altfel, în retoricile antice, cele două părți nu erau totdeauna clar separate.

[7] Despre normele, elementele și scopul exordiului vezi Quintilian, *Arta oratorică,* vol. I. Traducere, studiu introductiv, tabel cronologic, note, indici de Maria Hetco, București, Editura Minerva, p. 325–348.

de explicații și dovezi (intrinseci și extrinseci) astfel cumulate și corelate, încât să facă plauzibilă și să impună interpretarea susținută de autor.

Simbioza între *refutatio* și *argumentatio* scoate opera lui Varlaam din limitele rigide ale unui anumit gen retoric, de altfel greu de asigurat practic, și îi conferă caracteristici care oscilează între „judecătoresc" („genus iudiciale") și „epidictic" („genus demonstrativum").

În ceea ce privește structura compozițională și organizarea internă, *otveatnic*-ul se abate de la maniera expozitivă de redactare, curentă în literatura religioasă: relatarea continuă cedează locul expunerii fragmentate și dialogice.

Fragmentarea constă în dispunerea materialului în 8 secvențe textuale autonome, fiecare fiind centrată pe o idee biblică fundamentală, diferit „tălmăcită" în calvinism și în ortodoxie (pentru Varlaam, puncte de referință sunt capitolele 1, 4, 9, 10, 12, 36, 54 din *Catihismus*).

Forma de expunere, de tip dialogic, unică pentru toate cele 8 secvențe, evocă dialogurile filozofice antice ca modalitate convențională de a etala și de a rezolva o dezbatere sau o dispută. Această structură textuală savantă apare la Varlaam într-o variantă complicată de reprezentare. Relația specifică „întrebare-răspuns" se stabilește între un extras-stimul din *Catihismus* și „Răspunsul săborului a doao țăr" (reacția oficială și comună a soborului bisericesc din Moldova și din Țara Românească, exprimată de Varlaam). La rândul său, citatul din *Catihismus* este dialogat, conținând suita „întrebare" (citat / parafrază biblică) – „răspuns" (interpretarea calvină). Așadar, la ambele niveluri, dialogul nu antrenează niciodată două personaje, fie și fictiv simbolice, ci numai un „text" și un „interlocutor colectiv", expresie a unei autorități eclezіastice reale. Se instaurează astfel o interesantă relație intertextuală, transpusă într-un dialog *sui-generis* [8], căruia îi sunt specifice anumite elemente de organizare formală. În acest mod, cuplul „întrebare–răspuns" devine, în fapt, lanț ternar: întrebare (citat / parafrază biblică) → răspuns$_1$ (calvinesc) → răspuns$_2$ (ortodox). Un stimul unic primește două rezolvări, iar răspunsul$_2$, prin dubla sa funcție de anulare a răspunsului$_1$ și de impunere a altei interpretări, este termenul-cheie într-o construcție antitetică. Antiteza astfel constituită și, în plus, cu statut de figură compozițională, este suportul retoric esențial al polemicii dezvoltate de Varlaam. Scrierea care rezultă – cu structura și funcția sa explicativă – poate fi considerată un metatext de factură specială: comentariu „în replică" al unui text preexistent, la rândul său metatext față de o sursă primară.

„**Catihizmus, 9 glavă**

În noao capete aceștii cărțulii scrie de întreabă așea:

Văpros: Dară putem face din destul dintru noiș pentru păcatele noastre?

Otveat: Ba nici dintr-o parte, ce mai vârtos ne înmulțim și ne sporim păcatele din zi în zi, cum zice Matei evanghelist:

«Și iartă păcatele noastre»

[8] În textul polemic semnalat de Al. Mareș, discuția este susținută, tradițional, de „doi parteneri de polemică: luteranul și ortodoxul" (vezi *art. cit.*, p. 596).

Răspunsul săborului a doao țăr:

Supt a cui ascultare să va da omul, rob iaste aceluia pre carele ascultă, cum de-aceasta arată Pavel apostol de zice de:

«Au nu știți [...]»" (p. 200)

De asemenea, elemente de dialog reapar, în diverse proporții, în interiorului „Răspunsului săborului a doao țăr", ceea ce creează situația de „dialog în dialog"; structural și funcțional, sunt importante două variante de inserții în stil direct:

– pseudodialogul retoric, rezultat din succesiunea unor întrebări retorice-stimuli care declanșează și introduc în manieră didactică răspunsuri explicative:

„[...] cu adevărat fost-am feciori mâniei [păcatului]. Ce când? *Când am fost în păcatele strămoșilor.* Și unde? *În pohtele ceale trupești și în fărădelegi, fii mâniei și a urgiei*" (p. 196);

– citatul biblic, cu funcție de reproducere și de reactualizare a vorbirii unor personaje biblice (Iisus, Pavel, Iacov, David, Zahei, Matei, Ioan, Solomon, Isaiia ș.a.). Citatul, invariabil anunțat prin nume propriu + verb *dicendi*, este introdus ca orice intervenție verbală directă a unui locutor într-un context narativ propriu-zis. Enclavele-citat pot fi repartizate în două clase structurale distincte, în funcție de prezența sau – dimpotrivă – de absența indicilor gramaticali ai adresării directe (vocativ, imperativ, forme de pers. a II-a). Preferința lui Varlaam pentru citatul cu structură adresată este evidentă și permite extrapolarea distanțată temporal a acestuia la diverse situații de comunicare:

„Cum ne învață și domnul Hristos de zice:

«Careți și se va da voao, căotați și veți afla, bateți și să va deschide voao»" (p. 203);

sau:

„Că svântul Pavel zice: *«Împlearea legei iaste liubovul»*. **Deci deaca** nu se va împlea legea, liubov n-are, și **deaca** n-are liubov, n-are porunca lui Dumnezeu să iubască nici pre Dumnezeu, nici priatinul său, de care porunci să ține toată legea și prorocii:" (p. 198)

Indiferent însă de organizarea formală, citatul biblic, ca probă extrinsecă, funcționează aforistic; el este argumentul de autoritate, cu valabilitate eternă, ceea ce și explică prezența lui (aparent) excesivă[9]. Funcția argumentativă a citatului biblic este susținută și de caracteristicile gramaticale ale contextului-suport; de regulă, enunțul consecutiv citatului se deschide cu o conjuncție, respectiv cu o propoziție conclusivă, condițională sau cauzală – indice al relației de dependență sintactico-semantică între cele două enunțuri (vezi exemplul anterior).

Inserția straturilor de stil direct, posibil de identificat la diverse niveluri de construcție a textului, constituie tot atâtea elemente de „dramatizare" a expunerii și creează premisele unei receptări reușite.

[9] N. Iorga, *op. cit., vol. cit.*, p. 259, sancționa cu severitate acest text al lui Varlaam: „Erudiția e de împrumut, iar stilul foarte greu și încâlcit". Cartea „[...] a trecut fără nici o înrâurire în viața noastră religioasă și culturală".

În sfârșit, în cea mai canonică tradiție retorică, finalul *Răspunsului...* este o peroratie, fondată pe recapitularea sistematică, de tip didactic, a ideilor dezbătute și argumentate în text. Cele 8 „răspunsuri" la *Catihismus* sunt reluate rezumativ, iar prezentarea de factură imperativă le conferă statut de principii fundamentale ale ortodoxiei.

„**Întâiu,** cugetul a trei feațe într-o fire și într-o dumnedzăire unul Dumnedzău iaste, ca să-l cunoască și să-l creadză toți, întru el să nedejduiască și pre el să iubască. Dup-aceaea să iubască deaproapele său, să aibă credință vie și lucrătoare, să lucreadze fapte bune, pentru să hie moșnean împărății ceriului. **A doua,** că, săvai vii, săvai deaca murim, a lui Dumnedzău sintem, în mâna și în putearea lui, pentru care lucru sintem datori a mulțămi și voia lui a face. **A treia,** cum noi am fost feciori mâniei până la botedz, iară deaca ne-am botedzat sintem fii lui Dumnedzău și uricași [urmași] lui Hristos, semințe svântă, împărătească, preutască, oameni aleși, următori lucrurilor lui Hristos și svinților apostoli, întru plinirea poruncilor lui Dumnedzău. **A patra** [...]." (p. 228–229)

II. *Elocutio. Răspunsul împotriva Catihismusului calvinesc* pune în evidență un anumit sistem de selecție și de asamblare a elementelor de limbă și de stil, precum și o tehnică preferențială de „ornare" a enunțurilor. Remarcabilă este utilizarea fin diferențială a procedeelor și a tehnicilor retorice în raport cu conținutul și funcția fiecărei părți componente a textului.

În general, din perspectiva elocuției, exordiul, argumentația și peroratia prezintă atât (A) caracteristici neomogene, specifice însă pentru anumite tranșe de text, cât și (B) caracteristici omogene comune întregii opere.

(A) Lipsa de unitate formală nu este o „imperfecțiune" a textului, ci o metodă de a sublinia ideile cu mijloace verbale considerate, probabil, a fi cele mai eficiente[10]. Vom susține afirmația prin referire la două componente formale ale textului:

(a) Indicii de persoană separă stilistic exordiul de restul scrierii.

Predoslovia, secvență textuală în stil direct, este un amplu monolog adresat, de tipul discursului, construit ca atare pe axa pronumelor de dialog: *eu – tu.*

Pers. I prezintă două forme și, în consecință, două valori:

– pers. I sg. este indice autoreferențial al autorului („Socotind *eu* [...], aducându-*mi* aminte de datoriia *mea* cea mare", p. 185; „iubiții *miei* fii, tâmplându-*mi*-se"; „*mi*-au arătat", „adusu-*mi*-au", *„am cetit"*, p. 186);

– pers. I pl. apare exclusiv cu valoarea sa gramaticală curentă, indicând o colectivitate.

Inițial, pronumele *noi* se referă la credincioșii din Moldova și din Țara Românească („iubiți creștini și cu *noi* de un neam român"; „sinteți cu *noi* într-o credință", p. 185); ulterior, pers. I pl. preia și valoarea pers. a II-a pl., neutralizând opoziția *noi / voi* („pentru-aceea, fiii *miei* întru Hristos, *să murim* cu credința cea dreaptă întru Hristos, pentru ca *să fim* vii întru el și *să ne aducem aminte* [...]", p. 189).

[10] Recomandări privind construcția textului la Quintilian, *op. cit.*, vol. I, p. 343: „Stilul exordiului nu trebuie să fie asemănător celui pe care îl folosim când argumentăm sau când dezvoltăm idei generale sau din narațiune".

Pers. I și a II-a (exprimată prin pronume sau inclusă în desinențele verbale) marchează atât relația „autor–text", cât și „autor (text) – destinatar", creând ipostaza de discurs personal adresat[11].

Aceste caracteristici de persoană și, prin extensie, de construcție textuală nu se regăsesc în *otveatnic*-ul propriu-zis. Perechea „pers. I – pers. a II-a" nu se mai menține, convenția discursului adresat este abandonată, iar noua formulă compozițională, de tipul dialogului filozofic, impune alte artificii gramaticale și retorice.

În ceea ce privește emițătorul, autoreferința se realizează exclusiv la pers. I pl., cu valoare ceremonioasă. Situația este perfect explicabilă: autorul textului, cu statut de voce oficială, „joacă" în travesti, iar prin prezența „măștii" – „săbor a doao țăr" – cel puțin convențional, expunerea nu mai este expresia unui *eu*, ci a unei mentalități și gândiri colective. Enunțarea solemnă, la pers. I pl., devine astfel procedeu lingvistic de manifestare a autorității și a persuasiunii (*„Știm și noi* că svânta beseareca iaste adunarea credincioșilor [...]", p. 209).

Renunțarea la structura adresată direct implică renunțarea cvasitotală la pers. a II-a; chiar și adresarea la pers. a II-a cu valoare generală, nedeterminată este, în ansamblu, nesemnificativă (*„Iani cetește* această glavă [...]", p. 227).

Expresia gramaticală se schimbă o dată cu rețeaua de referenți, personajele biblice, textul sacru și, mai ales, fragmentele din *Catihismusul calvinesc* fiind indicate, invariabil, la persoana a III-a. Chiar și autorii *Catihismusului* sunt exclusiv elemente de referire *(ei, calvinii)*, niciodată parteneri, fie și inacceptabili, într-o relație de comunicare directă. Se realizează astfel abstractizarea mesajului și distanțarea trucată, superioară a autorului față de termenii disputei[12]. Consecința stilistică este imediată: de aici decurge, de exemplu, absența sau slaba reprezentare a unor figuri retorice în principiu inerente stilului polemic (apostrofa, imprecația, interogația retorică).

Formal, duritatea virtuală a polemicii se estompează; este posibil ca Varlaam să se fi supus unei vechi norme retorice care recomanda ca stilul elocinței sacre să fie „măreț", „nobil", „vehement, însă nu până la asprime"[13].

Parțial compensatorie poate fi considerată adresarea mediată prin formele verbale de conjunctiv cu valoare de imperativ („Pentr-aceea, de iaste că nu au înțeles

[11] Pentru alte precizări și cu referire la literatura franceză medievală, vezi Paul Zumthor, *Încercare de poetică medievală*, București, Editura Univers, 1983, p. 224–225.

[12] În acest sens, o caracterizare aproape surprinzătoare a stilului polemic din *Răspuns...*, la N. Cartojan, *Istoria literaturii române vechi*. Postfață și bibliografii finale de Dan Zamfirescu, București, Editura Minerva, 1980, p. 198: „Tonul discuției este obiectiv, dar cald, convingător și întemeiat pentru fiecare afirmare pe textele evanghelice" sau „[...] așa de demn și documentat".

[13] Vezi Al. G. Drăghiceanu, *Tratat de literatură*, în vol. *Retorică românească*. Ediție îngrijită, prefață și note de Mircea Frânculescu, București, Editura Minerva, 1980, p. 250. În textele antice, recomandările de acest tip sunt categorice și insistente. Vezi Quintilian, *op. cit.*, vol. I, p. 328: „Trebuie să evităm, de asemenea, de a părea injurioși, răutăcioși, trufași, cârtitori împotriva vreunui om sau vreunei categorii sociale și, îndeosebi, împotriva persoanelor pe care, jignindu-le, ne-am înstrăina implicit și bunăvoința judecătorilor". Despre calitățile necesare oratorului, vezi *op. cit.*, vol. III, p. 333–345.

aceasta epistolie cătră efesei, *să auză* dară cea cătră corinteani [...]", p. 197). Dispersia în text a formelor amintite le reduce însă din importanță și efect. Unica excepție este peroraţia. Fraza introductivă a acestei secvențe textuale, orientate către destinatarul cărții, are un puternic rol directiv realizat prin seria verbelor la modul conjunctiv, echivalent cu imperativul („[...] tot creștinul cu mintea curată *să creadză* și cu gura *să propoveduiască* și cu glas *să mărturisească* [...]", p. 228). Procedeul se reia, compact, în formularea anumitor paragrafe ale peroraţiei, astfel încât finalul cărții nu conține numai recapitulaţia cerută de canoanele retoricii, ci și un cod de porunci ecleziastice: „Dup-aceea, *să iubască* deaproapele său, *să aibă* credință vie și lucrătoare, *să lucreadze* fapte bune, pentru *să hie moșnean* împărăției ceriului", p. 228–229; vezi și contextul mai larg, în exemplul citat *supra,* la p. 83.

Astfel, polemica, al cărei punct culminant este ultimul „Răspuns al săborului a doao țăr", se încheie *ex abrupto* și se dizolvă, în peroraţie, într-un „cuvânt de învățătură".

(b) Indici encomiastici / indici defăimători

Elementele encomiastice dețin un loc important în protocolul retoric din exordiu. Elogiul domină realizarea referinței în trei situații distincte:

- Referirea la biserica și la credința pravoslavnică antrenează, obligatoriu, utilizarea repertoriului tradițional și stereotip de figuri retorice petrificate, devenite catacreze ale limbajului ecleziastic. Sunt valorificate îndeosebi epitetele, frecvent plasate emfatic înaintea determinantului („*svintei* ai noastre biseareci apostolești", „a *fericitului* Pavel", „*svânta* evanghelie", „*fericiții* apostoli, luminați de duhul svânt, *cinstiți* și *svinți* părinți [...]", p. 185; „*marele* proroc Moisi", p. 189) și metaforele explicite apozitive, cu accentuată capacitate de glosare („[...] *cuvintele vasului celui ales,* fericitului Pavel [...]", p. 185; „[...] *acea alinată și cu pace și fericită curte,* beseareca noastră cea pravoslavnică [...]", p. 186).
- Referirea la credincioșii români ortodocși din Ardeal se concretizează, de asemenea, în formule de adresare și de referire stereotipe, clișee verbale specifice epocii și mai ales situației de comunicare. Ample perifraze protocolar-solemne sau, dimpotrivă, secvențe concise și familiare, aceste formule sunt întotdeauna măgulitoare („Credincioși pravoslavnici și adevărați fii svintei ai noastre beaseareci apostolești, iubiți creștini și cu noi de un neam român", p. 185; „iubiții miei fii", p. 186; „fiii miei întru Hristos iubiți", „fiii miei", p. 188).
- Referirea la Udriște Năsturel, posesor și furnizor al *Catihismusului calvinesc*, formează o etopee elogioasă. Varlaam reține și aglomerează, într-o singură unitate sintactică, un lanț de sintagme contextual sinonimice, menite să releve calitățile moral-spirituale superioare ale boierului cărturar: „[...] *boiarin cinstit și slovesnic și a toată destoiniciia și înțelegerea harnic, direpț pravoslavnic creștin,* al doilea logofăt [...] dumnealui Udriște Năsturel, carele, *ca un iubitori de învățături și socotitoriu credinței ceii direapte* [...]" (p. 186).

În pofida diferenței referențiale, aceste trei nuclee encomiastice, care domină și ocupă întregul exordiu, răspund unui scop comun și unic – asigurarea necesarei *captatio benevolentiae*. Prin structura sa, exordiul devine astfel un remarcabil exercițiu de oratorie economiastică bisericească[14].

În *Otveatnic* se continuă, cu nenumărate reluări, în forme identice sau ușor modificate, o singură serie de indici encomiastici – cei referitori la biserica și la credința apostolească. De regulă, invenția verbală a lui Varlaam este minimă, iar norma constă în respectarea sau calchierea limbajului bisericesc canonic. Apelul la perifraza ceremonioasă și fastuoasă, centrată pe determinanți canonici, laudativi, este un procedeu retoric curent: „să ia credința *cea vie și făcătoare făpturilor celor bune*" (p. 204), „urmăm învățăturilor *celor credincioase și adevărate a svinților* părinți *purtători de dumnedzăire* și de duhul svânt *luminați*" (p. 210).

Indicii defăimători caracterizează expresia referinței la calvinism și la adepții săi. Limbajul retoric, exploatat în acest sens de Varlaam, este important nu atât prin cantitate, cât prin eficiență și diversitate figurativă.

Sub raportul distribuției în text, situația este inversă față de cea constatată la elementul encomiastic.

Predoslovia, contruită în așa fel încât să capteze elegant și prin insinuație bunăvoința și atenția receptorului, conține minime secvențe defăimătoare; în schimb, ele sunt contrastante față de contextul-cadru prin duritate semantică, deși Varlaam cultivă aici invectiva în structuri metaforice: „am vădzut sămnul ei scris *Catihizmus creștinesc*, carea o am aflat *plină de otravă, de moarte sufletească* [...]" (p. 186); „[...]amăgit de *vicleșugul șarpelui, adecă a ereticilor* [...]" *(ibidem)*.

În *Otveatnic*, secvențele defăimătoare se multiplică și se dezvoltă pe baza oferită de diverse figuri retorice. Astfel:

– formulările-invectivă sunt, în general, nespecifice; prezența lor este masivă numai în ultimul *Răspuns...*, unde pasajele denigratoare, ordonate într-o gradație ascendentă, formează o concluzie negativă, pregătind totodată perorația recapitulativă, de omagiere a bisericii apostolice:

> „Cum cetim și într-acest *Catihizmus* și ne mirăm că nice are început, nice sfârșit, ce îmblă împi[e] decându-se și acătându-se de toate scripturile și nice una la cap nu o scot, cum are hi nește beați sau somnuroși [...]" (p. 226); „[...] cum are hi un rătăcit ce îmblă și calea înnainte nu-i sporește. [...] Și pentru să-și întărească minciuna aduce cuvântul lui Isaie [...]" (p. 227);

– antiteza funcționează sistematic la Varlaam ca instrument esențial al negației, deși, firește, paralela între elemente contrastante realizează simultan „elogiul" și „blamul" (vezi, *infra*, p. 89, exemplul „Apostolii învață [...]);

[14] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1941, p. 15, formula ipoteza că Varlaam „pare a fi om de temperament și cu pasiunea oratorică".

– diminutivul depreciativ, minimalizator și stereotip prin reluare identică, în poziții textuale identice, definește constant referirea la *Catihismus:* „În al patrule capăt acestii *cărțulie* scrie [...]" (p. 196; vezi și p. 200, 204).

De observat, în plus, faptul că toate secvențele defăimătoare sunt formulate la pers. a III-a, astfel încât structura rezultată atenuează parțial vehemența potențială a limbajului ofensator și atitudinea subiectiv-patetică a autorului.

(B) La nivel sintactic și figurativ, stilul lui Varlaam prezintă o serie de caracteristici unitare, comune pentru întregul text.

Din perspectivă retorică, sintaxa frazei se distinge prin prezența și frecvența perioadei. Exemplele sunt numeroase, dar nu întotdeauna reușite. Lungimea excesivă a enunțului și ramificarea succesivă a determinărilor pot avea efecte negative: fraze complicate, confuze și, prin aceasta, distonante în ansamblul textului.

Frecvent însă, sintaxa relevă o tehnică retorică bine pusă la punct, iar echilibrul și rafinamentul de construcție a frazei sau a unor paragrafe succesive, precum și bogăția figurativă se manifestă în forme remarcabile.

Vom lua în discuție un singur tip de perioadă, cu apariție repetată în textul lui Varlaam și care impune un model sintactic complet opus celui curent, bazat pe o unică structură hipertrofică, multiplu ramificată, cu dislocări și intercalări masive. Specifică pentru această variantă, pe care o numim convențional „perioadă fragmentată", este falsa ruptură sintactică. Membrii perioadei sunt repartizați în mai multe unități sintactice, autonome în aparență, în fapt solidare și complementare din punct de vedere gramatical și semantic. Fragmentarea constă în separarea artificială, în „enunțuri" diferite, dar nonfinite gramatical, a propozițiilor subordonate față de propoziția principală regentă. Spargerea unității gramaticale are răsfrângeri pozitive în plan retoric, deoarece membrii perioadei, de dimensiuni relativ egale, cu rudimente de paralelism sintactic și anunțați de un laitmotiv anaforic, amplifică simetria sintactică a secvenței, conferindu-i în plus și caracter ritmic:

> „Așea să-l căotăm *cum l-au căotat* Zahei, unde spune sângur înnaintea lui Hristos de zice [...]. *Cum l-au căotat* curvariul și curva aceaea: unul cu pocăință și de la inimă suspini și lacrămi, alta așijdere cu cădere la picioarele lui: [...].
>
> *Cum l-au căotat* vameșul, carele să bătea în piept și suspina și așea de cu smerenie se ruga, cât nice ochii în sus nu cuteza să-i rădice. *Cum l-au căotat* Cornilie sutașul, unde spune că patru dzile s-au fost postind și s-au fost rugând în casa lui.
>
> *Cum l-au căotat* toți apostolii, de-au lăsat lumea [...]" (p. 206)

Limbajul retoric este dominat de figurile de sintaxă, al căror efect și avantaj este dublu: la nivel sintactic asigură organizarea simetrică a frazei, iar la nivel semantic favorizează sublinierea insistent-emfatică a termenilor sau a ideilor-cheie. Observațiile noastre se limitează, selectiv, la această clasă de figuri.

În scrierea lui Varlaam primează anumite variante ale repetiției. Considerate izolat, structurile retorice care rezultă nu sunt foarte complicate, dar devin contrastante și eficiente stilistic prin aglomerare într-un context limitat sau prin

reluare, în tipare nemodificate, fie în pasaje succesive, fie dispersate în tot textul. Repetarea obsesivă a aceluiași model figurativ creează un manierism specific pentru *Răspuns*... Dintre figurile repetiției, recomandate de altfel de retoricile antice, importante sunt:

- reluarea sinonimică[15] binară, mai rar triplă, realizată prin perifraze, eventual în regim apozitiv: „câte scârbe fac cei *proști și necărtulari*, cei *înțelepți* și *cărtulari* să-i îndirepteze" (p. 194), „stâlpi *neplecați* și *neclătiți*" (p. 188), „cu *usteneala* și cu *nevoința* trupului" (p. 195), „*pacea*, adecă *spășenie*..." (p. 205), „iaste mare *smenteală* și *întunecare*" (p. 209), „de carea ei *să bucură* și *să veselesc*" (p. 24), „*mândriia* și *trufia* lor i-au rătăcit" (p. 226), „cu *credința*, cu *nedeajdea* și cu *liubovul* cătră Dumnezău" (p. 207).

Proliferarea termenilor sinonimici în limitele aceluiași enunț constituie, pentru Varlaam, o sursă sigură de retorism didactic și o tehnică simplă de ornamentare a frazei: „[...] cu atâta, că doară să poată ei clăti inima voastră, ce-i *întărită* și *rădăcinată* pre temeliia cea *bună* și *tare* a besearicei noastre pravoslavnice, cât *cuget* și *socotesc*, cândai cu aceste *minciuni* și *amăgituri* cu carile *cearcă* și *ispitesc* în tot chipul să poată afla pre neștine *prostac* și *neștiutori* [...]" (p. 187);

- reluarea de tip chiasmic, într-o variantă mai rară, realizată prin modificarea apartenenței morfologice a termenilor repetați, în limitele aceleiași familii lexicale, dezvoltă figura etimologică și coexistă cu aceasta: „[...] să arăt *strâmbătura* și *tâlcul* cel rău a lor, ce *tâlcuiesc* ~~au~~ și *strâmbadză* scriptura svântă" (p. 187);

- repetiția enumerativă a unor unități sintactice finite (propoziții), similare ca dimensiune, organizare sintactică și valoare semantică: „S-ar fi cine-ar fi și vă va învăța altă credință, macară s-are fi înger din ceriu, *să nu-l creadeți*, ce *să-i dziceți* 'anatema'! și *să vă lepădați* și *să vă depărtați de unul ca acela!*" (p. 188);

- anafora, repetiție cu topică fixă, înregistrează la Varlaam apariții notabile, din diverse puncte de vedere. Pe de o parte, ca realizare intrinsecă, predomină anafora dezvoltată, ceea ce presupune reluări binare, ternare, deseori în lanțuri mai ample. Pe de altă parte, prin extindere la suite de 3 până la 7 fraze succesive, anafora devine figură compozițională, care generează și menține simetria de ansamblu a unei secvențe textuale de mari dimensiuni. Secvența marcată de simetria anaforică este puternic contrastantă, prin forță retorică superioară, față de contextul care o înglobează (*„Pentr-aceaea*, iubiții miei fii [...]" / *„Pentr-aceaea* am socotit [...]" / *„Pentr-aceaea*, dzic [...]" / *„Pentr-aceaea* și eu, fiii miei [...]" / *„Pentr-aceaea*, fiii miei întru Hristos iubiți [...]", p. 186–189).

Concomitent, anafora dezvoltată este fie sursă a paralelismului sintactic (într-o variantă primară, cu reluarea schemei sintactice și a termenilor), fie se combină cu acesta. Prin cumul și suprapunere, cele două figuri de construcție se relief-ează și se consolidează reciproc:

[15] Despre bogăția sinonimică la Varlaam, vezi Mirela Teodorescu, *Introducere* la *op. cit.*, *ed. cit.*, p. 161–166.

„[...] *aducându-mi aminte* de cuvintele [...]";
„[...] *aducându-mi aminte* dzic de datoriia cea nenumărată [...]";
„[...] *aducându-mi aminte* de datoriia mea cea mare [...]" (p. 185; vezi *supra*, p. 87, și exemplul mai extins, cu anafora *Cum l-au căotat* + paralelism sintactic).

În textul lui Varlaam, mobilitatea și inventivitatea retorică sunt reflectate și susținute de capacitatea autorului de a modifica sau de a complica un model figurativ oarecare; deși mecanică în esență, anafora permite integrări și variante contextuale savante, cu consecințe stilistice care depășesc granița acestei figuri. Limitată ca apariție chiar în stadii mai târzii ale prozei românești, combinarea anaforei standard, la inițială de enunț, cu anafora interioară, mediană, este prezentă în *Răspuns...:*

„*Apostolii învață* curățiia să hie mai mare decât căsătoria, *iară ei* o strică și silesc pre toți oamenii să se căsătorească.
Apostolii învață popa să hie bărbat unii muieri, *iară ei* până în șeapte muieri iau și-s tot popi! [...]
Apostolii învață să îmble credincioșii în făpture bune, că credința fără fapture iaste moartă, *iară ei* dzic că nu trebuiesc fapture bune, numai credința." (p. 211)

Alături de efectul inerent de simetrie amplificată și extinsă pe tranșe largi de text, rezultă aici – sub presiunea statutului gramatical și semantic al anaforei mediane – o enormă antiteză, trop esențial pentru stilul polemic-argumentativ al lucrării.

De asemenea, anafora multiplă, grefată pe un tipar sintactico-semantic specializat (propoziție condițională, formulată ipotetic la timpul viitor: *„Iară de va dzice neștine* că [...]" / *„Iarăș de va dzice neștine* că [...]" / *„Iară de va întreba* [...]" / *„De va întreba iarăș* în ce chip [...]", p. 223–224), devine suportul care permite introducerea și dezvoltarea prolepsei. Figura de anticipare, ca modalitate de prevenire și distrugere a obiecțiilor, combinată cu interogații retorice complexe care propun și răspunsul, formează un mecanism retorico-figurativ fundamental pentru realizarea, în paralel, a refutației și a argumentației:

„Iară de va dzice neștine că svinții nu vor să să roage pentru noi, nice pot aceasta să facă, mare strâmbătate are face lor. Despre cinstea ce au și despre dragostea lor ce au către noi, mai mare dragostea are hi între noi aicea pre pământ, unde putem ruga unul pentr-alalt, decât în ceriu, unde sunt întru cea deplină și adevărată a lor cinste și dragoste?" (p. 223)

Indiferent de variantele de reprezentare, la Varlaam figurile repetiției se manifestă în limitele unor structuri sintactice (sintagme, propoziții, fraze) de dimensiuni aproximativ egale, astfel încât tendința către isocolon devine sursă preferențială a simetriei sintactice.

În sfârșit, cumulul figurativ – în principiu, exercițiu retoric pretențios și riscant – este practicat cu relativă insistență de Varlaam care, de obicei, suprapune într-un context unic diverse figuri de sintaxă (anafore, paralelisme

sintactice, enumerații de substantive comune sau de nume proprii biblice). Se asigură astfel nu numai ordonarea și organizarea extrem de riguroasă a frazei sau a suitei de fraze, ci și dezvoltarea unor efecte ritmice și eufonice.

„*Știut-au* Ahiia proroc cugetul lui Rovoam împărat și împărăteasei lui. *Vădzut-au* Elisei cugetul împăratului de Asiriia și cugetul slugei sale, lui Ghiezi. *Știut-au* Samoil cugetul lui Saul și svântul Petr au vădzut inima lui Ananie și Samfirei." (p. 224–225)

*

În scrisul românesc din secolul al XVII-lea, *Răspunsul împotriva Catihismusului calvinesc* este o demonstrație singulară de oratorie și de retorică polemică bisericească. Sub raport compozițional și stilistic, opera lui Varlaam este expresia elocventă a posibilităților de stilizare, de adaptare și de valorificare – personală și superioară – a unor tehnici desprinse atât din tradiția generală a retoricii, cât și din tradiția textelor religioase.

(*LL*, 1995, vol. I)

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

NOTE DESPRE O PARTICULARITATE A SINTAXEI DIALOGULUI

– implicații în receptarea textului literar –

Observațiile de mai jos, privind un anumit aspect al structurii sintactico-semantice a dialogului, au ca punct de plecare o constatare axiomatică: strategia dialogului bazată pe interacțiunea partenerilor, schimbul de roluri și de replici, subiectul comun de discuție, dependența de contextul lingvistic și extralingvistic, determină organizări specifice ale replicilor. Dintre acești factori, tema de discuție, mutual acceptată și asumată, reunește participanții la actul de comunicare în spațiul aceluiași univers referențial, fapt cu repercusiuni de primă importanță la nivelul reprezentării lingvistice concrete a replicilor: enunțuri eliptice, monomembre, nonfinite gramatical, parțial sau integral suplinite de manifestări mimico-gestuale sunt, în calitate de replică de dialog, instrumente adecvate de transmitere progresivă și eficientă a informației.

Sintactic și semantic, analiza dialogului implică raportarea atât la replici, ca unități minimale, cât – și mai ales – la succesiunile de replici, a căror solidaritate este asigurată de diverse categorii de elemente lexico-gramaticale.

Din această perspectivă, de maxim interes sunt clasa deicticelor și a anaforicelor; prezența lor în dialog comprimă expresia, evită repetiția lexicală, consolidează unitatea sintactico-semantică a replicilor succesive sau a unor segmente ale aceleiași replici, fiind astfel indici esențiali ai coerenței și ai coeziunii textuale. Coerența rezidă într-o serie largă de fenomene lingvistice, dintre care substituția[1] – procedeu de reluare a informației printr-un segment diferit formal de cele anterioare – este frecvent înregistrată în dialog.

Ca variante ale substituției, fenomenele anaforice[2] (derivate din cele deictice[3])

---

[1] Precizări în acest sens, la Heinrich F. Plett, *Știința textului și analiza de text*, București, Editura Univers, 1983, p. 66–69.

[2] Pentru definiție vezi Angela Bidu-Vrănceanu, Cristina Călărașu, Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, Mihaela Mancaș, Gabriela Pană Dindelegan, *Dicționar general de științe. Științe ale limbii*, București, Editura Științifică, 1997, p. 43: anaforă 1. „Fenomen sintactico-semantic constând în reluarea printr-un substitut (sau anaforic) a unui termen plin referențial, exprimat anterior, numit antecedent. Relația antecedent – substitut, numită «relație anaforică» sau «interpretativă», procură referința substitutului, component care în afara contextului este lipsit de referință proprie."

[3] Prezentare a funcțiilor anaforice și deictice și a relațiilor dintre ele la: Karl Bühler, *Teoria del lenguaje*, Madrid, 1967, p. 195–210; John Lyons, *Semantics*, vol. II, Cambridge, London, New-York, Melbourne, Cambridge University Press, 1977, p. 636–646 (cap. *Person-deixis*) și p. 657–677 (cap. *Deixis, anaphora and the universe-of-discourse)*; Stephen C. Levinson, *Pragmatics*, Cambridge, London, New-York, New-Rochelle, Melbourne, Sydney, Cambridge University Press, 1983, p. 54–96 (cap. *Deixis*).

presupun, la modul ideal, coreferențialitatea[4] a doi termeni: a n t e c e d e n t u l desemnează și individualizează referentul mesajului dintr-o mulțime ipotetic nelimitată de referenți, iar a n a f o r i c u l, substitut al primului termen, este marcă a aceluiași referent numai în interiorul și prin raportare la mesajul dat; detașat de un anumit context, anaforicul este polivalent semantic, permițând decodări multiple și divergente[5].

Există numeroase situații (atât în dialogul real, cât și în cel de ficțiune literară) în care reprezentarea defectuoasă a coreferențialității diminuează sau chiar anulează eficiența semantică a anaforicului. Se produce astfel, cel puțin temporar sau parțial, un eșec al comunicării, consecință a ambiguității referențiale, respectiv a replicilor susceptibile de decodare inadecvată de către receptor.

În cele ce urmează, ne vom referi la funcția anaforică, în dialogul din textul literar, a pronumelor personale (cu precădere a celor de pers. a III-a), dar numai în realizări imperfecte, care provoacă deteriorări importante ale comunicării. Pentru exemplificare, am ales secvențe din proza lui I. L. Caragiale[6], încercând totodată să stabilim o schiță de clasificare a principalelor situații și structuri de dialog posibil de încadrat în categoria amintită.

I. Primele observații au în vedere varianta replicilor formate din enunțuri în care antecedentul, exprimat printr-un termen generic, stabilește numai genul proxim, nu și diferența specifică, iar anaforicul se prezintă, inerent, polisemantic. Informația furnizată de locutor, respectiv de replica emisă, este fragmentară, iar interrelația dintre parteneri se degradează.

I. L. Caragiale ridică frecvent secvențele bazate pe acest „truc" lingvistic la rangul de procedeu compozițional dominant, de tip comic, care preia și valorifică schema simplă și tradițională a triunghiului de personaje: cuplul *eu–tu* al personajelor prezente, active în dialog, și terța persoană *(el)*, absentă, dar punct de referință al întregii discuții. Exemplul clasic este oferit de *Căldură mare*[7]. În prima parte a schiței, în dialogul dintre Fecior și Domn, referirea inițială la terța pesoană se face printr-un termen generic, lipsit de capacitate de individualizare („– *Domnu*-i acasă?"), apoi printr-un substitut pronominal, asumat de ambii locutori și care dublează semnificația numelui prin trăsăturile: [+ masculin, singular,

Pentru ansamblul problemei vezi: Denis Apothéloz, *Rôle et fonctionnement de l'anaphore dans la dynamique textuelle*, Genève–Paris, Librairie Droz, 1995; Anne Reboul, Jacques Moeschler, *Pragmatique du discours. De l'interprétation de l'énoncé à l'interprétation du discours*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 57–71; Angela Bidu-Vrănceanu, Cristina Călărașu, Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, Mihaela Mancaș, Gabriela Pană Dindelegan, *op. cit.*, vezi *anaforic, anaforă, pro-formă, substitut, deictic, deixis*, s.v.

[4] Vezi John Lyons, *op. cit.*, p. 660–661; Stephen C. Levinson, *op. cit.*, p. 67, 85–86.

[5] Heinrich F. Plett, *op. cit.*, p. 63, sublinia ideea că, din perspectivă sintactico-semiotică, anafora „nu are autonomie textuală, ci depinde de elemente semiotice ale textului precedent ei, elemente pe care le înlocuiește".

[6] Am folosit ediția I. L. Caragiale, *Opere*, vol. II, III. Ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin, București, ESPLA, 1960, 1962.

[7] Analize ale dialogului comic din *Căldură mare*, la Ștefan Munteanu, *Stilistica dialogului în proza scurtă a lui I. L. Caragiale*, în vol. *Studii de limbă și stil*, Timișoara, Editura Facla, 1973, p. 75–77, 80–81; Alexandru Crișan, *I. L. Caragiale, Căldură mare*, în vol. *Modalități de interpretare a textului literar, Sighișoara, 1979*, București, Societatea de Științe Filologice, București, 1981, p. 53–67.

animat, uman] („– Apoi, a luat cheia la **dumnealui**, când a plecat"; „– Destul atâta! mă cunoaște **dumnealui**... suntem prieteni..."; „– Știe **dumnealui**..." II, p. 224; 225). Secvența următoare de dialog introduce starea de „conflict semantic" și pune în evidență caracterul bivalent, în acest context, al anaforicului, referentul fiind diferit pentru fiecare dintre interlocutori (Costică Popescu / Mitică Popescu). Recunoașterea confuziei de nume, în speță – de persoană, și apoi de adresă anulează total eficacitatea dialogului; schimbul inutil de replici și de informații stabilește un nivel „zero" al comunicării, ceea ce justifică tentativa unuia dintre cele două personaje de a reface întregul protocol verbal.

II. În schițele lui Caragiale, comicul este provocat și de un artificiu lingvistic complet opus celui discutat anterior. În limitele aceleiași replici, enunțul include doi termeni (două substantive), pe care un pronume cu utilizare anaforică îi poate admite ca antecedenți. Posibilitatea dublei selecții este, în primul rând, de natură gramaticală, întrucât ambele substantive, cu virtuală funcție de antecedent, precum și pronumele anaforice au, obligatoriu, aceleași caracteristici morfologice de gen, număr, caz. Rezolvarea alternativei este însă dificilă și din considerente semantice, deoarece contextul în care este plasat anaforicul permite orientarea către două nuclee de semnificație din segmentul anterior al enunțului (a se vedea, în citatul următor, capacitatea virtuală a pronumelui *-l* de a funcționa ca substitut al oricăruia dintre substantivele *clondirul* și *domn' Tomița*):

> „Leanca: Eu, domn' judecător, reclam, pardon, onoarea mea care m-a-njurat, și *clondirul* cu trei chile mastică prima, care venisem tomn-atunci cu birja de la domn' Marinescu Bragadiru din piață, încă chiar *dom' Tomița* zicea să-**l** iau în birje...
> Jud[ecătorul]: Pe cine să iei în birje?
> Leanca: *C l o n d i r u l* ... că zicea..."
> (*Justiție*, II, p. 35)

Posibila sau chiar inevitabila eroare de decodare, rezolvată numai printr-un schimb suplimentar de replici, este favorizată de construcția dezorganizată a enunțului, care mimează registrul neîngrijit, necultivat al comunicării orale. Și aici, ca în majoritatea exemplelor extrase din proza lui I. L. Caragiale, redresarea dialogului perturbat de folosirea inadecvată a anaforicelor nu se realizează de către receptor; la nivelul acestuia, decodarea rămâne permanent deficitară – imposibilă sau falsă –, ceea ce deturnează, în final, comunicarea în zona comicului.

III. Cea de-a treia situație, mai complicată, sursă a diverse tipuri de efecte comice, se caracterizează prin succesiunea inversă a celor două elemente în discuție: pronumele apare în poziție „cataforică", ceea ce înseamnă că precede în text segmentul substituit[8].

[8] Distincția „anaforă" / „cataforă" aparea la Karl Bühler, în *op. cit., loc. cit.*, passim; vezi, dintr-o perspectivă modernă, observațiile teoretice și exemplificările propuse de Heinrich F. Plett, *op. cit.*, p. 63–72.

Numeroase suite de replici cu această structură înregistrate în dialogurile din schițele lui I. L. Caragiale impun o anumită precizare: fără excepție, substitutul plasat înaintea antecedentului este dezambiguizat de emițător, dar cu întârziere și niciodată din inițiativa acestuia, ci la cererea, expresă și repetată, a receptorului; convențional, vom folosi pentru această variantă particulară și denumirea de p s e u d o a n a f o r i c.

De obicei, în asemenea situații, se formează dialoguri hipertrofiate cantitativ, dar stagnante ca informație. Stilistic, se poate vorbi la I. L. Caragiale despre o tehnică de fragmentare și de întrerupere a progresiei comunicării prin introducerea unui pseudoanaforic care generează echivocuri, declanșează presupozițiile și deviază tema discuției. Acest tip de relații semantico-gramaticale între replici, manifestat sub diverse variante, reflectă, în fapt, un anumit raport stabilit între partenerii de dialog, precum și atitudinea lor față de actul de comunicare. Câteva exemple în acest sens:

(1) Prezența substitutului în poziție cataforică determină decodări eronate bazate pe presupoziții false:

„Aprodul pleacă. Domnul, după ce s-a căutat prin toate buzunarele, către impiegat:
– S-a dus dracului! am pierdut-o!
– Ce?
– Ce nece... e vorba, am pierdut-o?
– A fost o *petiție*...
– Nu, frate, **batista**...[...]"
(*Petițiune*, II, p. 165)

În secvența citată din schița *Petițiune*, emițătorul construiește un enunț bazat pe o eroare de transmitere a informației; pron. pers. o substituie un nume neprecizat anterior, iar trimiterea la un referent necunoscut[9] introduce în dialog o ambiguitate inacceptabilă pentru receptorul replicii. Tentativa de dezambiguizare (prin interogația *Ce?* sau prin desemnarea referentului) se soldează cu o nouă eroare, de această dată de decodare.

Printr-o presupoziție indusă de caracteristicile morfologice ale pronumelui (feminin, singular) și pe date ale contextului extralingvistic („biroul unei registraturi"), receptorul mesajului reconstituie un referent plauzibil și previzibil, dar care nu coincide cu acela „gândit" de emițător *(petițiune*, î.l.d. *batistă)*.

(2) Receptorul nu dispune de elementele necesare pentru a stabili referința substitutului pronominal implicit sau explicit din mesajul care i-a fost adresat; în consecință, prin interogații-ecou[10] (cu repetare parțială a replicii precedente) va solicita interlocutorului să decodeze secvențele textuale cu referință imprecisă.

[9] Vezi și Paula Diaconescu, *Pronumele personal ca indicator*, în „Limba română", XXXVI, 1987, nr. 2, p. 98.

[10] Teorie completă privind „întrebările-ecou" (totale și parțiale), la Ann Banfield, *Phrases sans paroles. Théorie du récit et du style indirect libre*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 194–217.

Informațiile succesive și fragmentare furnizate de emițător determină rezolvarea în „trepte" a ambiguității inițiale:

„[...] Și până n-apuc a zice încă o vorbă, amicul meu adaugă:
– Și cu toate astea, dacă *eram* prevăzători, *puteam să-***i** *împiedicăm.*
– Cine să fie prevăzători? întreb eu.
– N o i ! zice Budalaki.
– Cari *n o i*?
– N o i , r o m â n i i ...
– *N o i , r o m â n i i ?* ... Pe cine să împiedicăm?
– Cum, pe cine? Pe **dumnealor...**
– Pe cari *dumnealor,* frate Costică?
– *Ei! asta e! ce te faci prost?*
– *Ba, nu mă fac deloc; poate sunt chiar;* dar îți mărturisesc că nu înțeleg pe cari *dumnealor.*
– Pe **r u ș i ? !**
– Pe ***r u ș i ?!***
– Da, pe **ruși,** cari vor să treacă la Constantinopol pe Marea Neagră și pân' Bulgaria...
– Vor să treacă, **«dumnealor»** pe Marea Neagră și pân' Bulgaria?"
(*Politica,* III, p. 407)

Replica inaugurală a acestei secvențe dialogate, în principiu cu funcție de informare a interlocutorului, prezintă două nuclee vulnerabile semantic, care blochează receptarea ei de către destinatar. Primul nucleu relevă situația particulară în care cataforicul, neactualizat în enunț, este indicat de forma verbală de pers. I pl. *(eram prevăzători, puteam, să împiedicăm).* Cel de al doilea nucleu conține substitutul propriu-zis, pronumele *-i* („puteam să-*i* împiedicăm"), marcă a pers. a III-a pl., masculin.

Absența antecedentului impune, până la depășirea echivocului, instituirea, în dialog, a două funcții pragmatice: cererea și asertiunea (gramatical reprezentate, de regulă, prin alternanța „întrebare" / „răspuns, declarație"). Prima replică din paragraful citat devine inteligibilă abia după epuizarea unor dialoguri explicative, de „glosare" a falsului anaforic (un set de 10 replici). Ca atare, elementele antrenate în acest joc formează două lanțuri simetrice și paralele de termeni, a căror semnificație se clarifică progresiv, urmând o anumită ierarhie: *eram prevăzători, puteam* – n o i – **românii** și *i* – d u m n e a l o r – **rușii.**

Pentru cea de-a doua serie, „deconspirarea" referentului permite utilizarea pronumelui *dumnealor* ca anaforic propriu-zis de către ambii parteneri (vezi replica: „Vor să treacă **«dumnealor»** pe Marea Neagră și pân' Bulgaria?"). Prezența ulterioară a aceluiași pronume, dar cu o caracteristică gramaticală modificată (sg. *dumnealui*), reface starea de ambiguitate și declanșează o nouă cerere de informație:

„– Dă-mi voie, mă întrerupe amicul Budalaki [...], dar s-au scumpit; n-au vrut să mai cheltuiască încă p-atâta, să fi făcut o flotă strașnică pe Marea Neagră... Să fi poftit atuncea **dumnealui...**

– Care *dumnealui?*
– *Muscalul!*"
(*Politică*, III, p. 407)

Răspunsul final plasează cele două pronume în relație de sinonimie, explicabilă stilistic prin utilizarea sinecdotică (singular pentru plural) a termenului *muscalul* (î.l.d. *rușii*).

(3) Receptorul unei replici nu poate decoda semnificația substitutului pronominal, indice al unui referent neactualizat anterior; emițătorul refuză să dezambiguizeze propriile intervenții verbale, distrugând astfel virtuala și necesara relație de cooperare între partenerii de dialog.

Ingenios și integral construită prin exploatarea acestei variante, subsumate tehnicii fundamentale a pseudoanaforicelor ineficiente, este schița *Amici*. Un dialog cu doi interlocutori recompune parțial o conversație anterioară, axată pe referirea insistentă la unul dintre participanții la actul de comunicare evocat; referirea este realizată exclusiv printr-o serie de false anaforice, componente ale lanțului: *unul dintre ei – amicul – dumnealui – el*. Substantivul articulat *amicul*, care presupune trăsătura „cunoscut anterior", nefiind dezambiguizat de context, funcționează el însuși ca substitut al unui referent neprecizat și, ca atare, poate fi asimilat clasei anaforicelor.

Încercarea receptorului de a afla identitatea terței persoane este constant respinsă de emițător:

„L. – [...] Mai ales unul dintre ei nu te poate suferi, și ți-e *amic*.
M. – Cine-i ăla?
L. – Ei! asta e!... Ce-ți pasă?"

sau

„M. – [...] Mă rog ție, cine e măgarul ăsta, aș vrea să-l știu...
L. – Ți-am zis de la-nceput că nu ți-l spui."
(*Amici*, II, p. 89; 90)

Suite similare de replici se repetă, iar dialogul ia aspectul unui joc cu rezolvare întârziată, plasată în finalul textului. „Cheia" dialogului încifrat este oferită, involuntar, de un al treilea participant, ocazional și episodic, la dialog. Sfârșitul schiței coincide cu explicitarea antecedentului, indicat deictic și gestual în penultima replică (a 107-a!) a acestui extins dialog-șaradă:

„Tache: – Mare secătură ești, amice Lache... Mă faci să-mi pierz noaptea până la ziuă, să te aștept ca un caraghios la Cosman.

Lache: – Mă rog ție, scuză-mă... Eram zdrobit de oboseală, nu mai puteam; am stat să mă odihnesc și eu o noapte ca oamenii; m-am culcat de la opt aseară.

Mache (drept în picioare, izbucnind furtunos): – *A! care va să zică te-ai culcat devreme! N-ai fost az-noapte la Cosman?... Acu știu cine e amicul!... Poftim! (două palme strașnice și pleacă).*"

Elementul surpriză este furnizat de coincidența pers. a III-a, evocate, cu unul dintre partenerii prezenți la dialog (cu rolul de destinatar, *tu*, în replica-„cheie").

*

Asemenea tranșe de dialog, deteriorat semantic prin subminarea formelor lingvistice adecvate de reprezentare a referențialității, pun probleme diferite de analiză, în funcție de tipul de dialog în care sunt ocurente: dialog din textul literar sau, dimpotrivă, dialog real, spontan din comunicarea verbală orală.

În opera beletristică, personajele sunt instrumente fictive – din universul intratextual – care interpretează o partitură verbală și comportamentală imaginată de autor, cu scopuri precise, deliberate; acestea pot fi rezumate la intenția de a produce anumite efecte, accesibile la și prin lectură receptorului real, extratextual.

Dialoguri de tipul celor extrase din proza scurtă a lui I. L. Caragiale sunt eșecuri numai prin raportare la modelul ideal și abstract al comunicării dialogate, guvernate de intenția de cooperare, de continuă adaptare și ameliorare a exprimării verbale, pentru a garanta circuitul eficient al informației între emițător și receptor. Informația incompletă oferită interlocutorului (vezi exemplul de la **I.**) sau formulările echivoce (vezi exemplele grupate sub **II.**) compromit reguli conversaționale de bază[11], efectul imediat fiind perturbarea temporară sau definitivă a dialogului.

În literatura artistică, dialogurile intenționat defectuoase sau aberante gramatical, lipsite de capacitate comunicativă coerentă, se convertesc în procedee compoziționale și stilistice dotate cu funcții estetice (în schițele lui I. L. Caragiale – sursă constantă și inepuizabilă a comicului de limbaj și de situație).

(*LL*, 1988, vol. I)

[11] În cazul de față se încalcă „maxima cantității" și „maxima manierei", adică două dintre cele patru norme care susțin „principiul cooperativ", specific pentru o conversație ideală (ca reprezentare lingvistică și logică); vezi teoria formulată de H. P. Grice, *Logic and Conversation*, în Cole, P., Morgan, J. L. (eds.), *Syntax and Semantics*, vol. 3, *Speech Acts*, New-York, Academic Press, 1975, p. 41–58; observații de sinteză la Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, *Narațiune și dialog în proza românească. Elemente de pragmatică a textului literar*, București, Editura Academiei Române, 1991, p. 15–17.

LIVIU REBREANU: *Pădurea spânzuraților*

– compoziție și stil –

Generația lui Liviu Rebreanu se afirmă și se maturizează în împrejurări dificile și tulburi, dominate de război. În mod firesc, reflexul literar a fost imediat[1]. *Pădurea spânzuraților* (1922), roman de factură deopotrivă realistă și psihologică, inaugurează, alături de *Strada Lăpușneanu* (1921) de M. Sadoveanu, tema războiului; în anii următori, aceeași serie tematică a prozei narative românești moderne va fi completată de romanele scrise de Hortensia Papadat Bengescu, de Cezar Petrescu și de Camil Petrescu.

În analiza *Pădurii spânzuraților*, indiferent de perspectiva abordării, au fost invocate cvasipermanent și numeroase fapte de arhivă, atestate și controlabile documentar. Aceasta deoarece la nivelul „fabulei", al (micro-)motivelor esențiale, existența personajului literar, Apostol Bologa, prezintă similitudini importante cu viața personajului real – Emil Rebreanu, căruia, de altfel, i se dedică romanul. Contiguitatea între faptele reale și cele de ficțiune a făcut posibilă interpretarea cărții și ca o „mișcătoare pledoarie pentru reabilitarea postumă [de către L. Rebreanu– *n.n., M.C. C.*] a fratelui său, Emil"[2].

În același timp însă, nu este de neglijat faptul că proiectul romanului și primele încercări de redactare sunt anterioare momentului în care familia Rebreanu află vestea execuției lui Emil („*Pădurea spânzuraților* s-a născut dintr-o fotografie pe care mi-a arătat-o un prieten, la sfârșitul anului 1918. [...] Sub impresia fotografiei cu cehii spânzurați, m-am hotărât să reiau pe eroul meu din *Catastrofa* pentru un roman care să se cheme *Pădurea spânzuraților*"[3]). Astfel, cel puțin pentru faza incipientă a elaborării, raportul între „realitate" și „ficțiune" suferă o modificare, în sensul că, întâmplător, cronologia evenimentelor se inversează. În schimb, în redactarea versiunii definitive și în special *a Cărții a patra*, Liviu Rebreanu se sprijină pe indiscutabilele date reale: un mare număr de scrisori de pe front ale fratelui

---

[1] Noile perspective asupra textului literar readuc în atenție caracterul inseparabil al relației „operă" – „context (global)". Vezi în acest sens: Umberto Eco, *Lector in fabula. Cooperare interpretativă în textele narative*, București, Editura Univers, 1991, p. 145–148, 169–232 *passim;* Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'oeuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993. Punct de plecare al întregii demonstrații este ideea: „[...] ce qui est improprement nommé le «contenu» d'une oeuvre est en réalité traversé par le renvoi à ses conditions d'énonciation" (p. 23).

[2] Al. Piru, *Studiu introductiv* la Liviu Rebreanu, *Opere alese*, 1, București, Editura pentru Literatură, 1962, p. XI.

[3] Liviu Rebreanu, *Mărturisiri*, în *Amalgam*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1976, p. 61–62; vezi și Nicolae Gheran, *Geneza romanului „Pădurea spânzuraților"*, în Liviu Rebreanu, *Opere*, 5, București, Editura Minerva, 1972, p. 663–709.

său, actul de acuzare și de condamnare[4], informații obținute de la locuitori ai Ghimeșului și ai Făgetului[5], ultime reședințe ale lui Emil Rebreanu.

Datele biografice și ale contextului social-istoric sunt pretext nu pentru o reconstituire, ci pentru o construcție literară autonomă, considerată chiar de autorul ei „oarecum alături de realitate"[6]. Un destin individual, cu un tulburător corespondent în lumea reală, sugerează, simbolic, drama de conștiință și dilemele ardelenilor la începutul acestui secol.

Așa cum reiese din notele prozatorului ordonate în „caietele" de lucru, din declarații proprii sau din amintirile contemporanilor, Liviu Rebreanu era un temperament artistic sobru, cu opinii programatice privind actul de creație, un scriitor exigent și laborios, adept al muncii de „atelier"[7], preocupat de „proporțiile arhitectonice ale capitolelor"[8]; romanul era deci o „construcție" îndelung gândită, echilibrată prin subtile simetrii tematice și de structură.

Compozițional, *Pădurea spânzuraților* are organizare circulară[9], cu început și final superpozabile, prin revenirea asupra aceluiași nucleu tematic: „scena execuției" lui Svoboda (*Cartea întâi*, 1) și apoi a lui Bologa (*Cartea a patra*, 8). Structura repetitivă, accentuată și de prezența unor micromotive complementare[10], obligă cititorul să reinterpreteze, la sfârșitul lecturii, cele două secvențe epice coincidente. De data aceasta, prin „lectura înapoi", primul capitol prefigurează, simbolic, rezolvarea conflictului central. Ultima parte a cărții, sever construită, este precedată de șapte capitole care refac existența psihică, afectivă, a lui Bologa în răstimpul dintre arestare și condamnare. Din seria acestora, cel de al treilea fixează definitiv caracterul dramatic irezolvabil al situației; în plus, în interiorul *Cărții a patra*, momentul confruntării dintre Bologa și pretor anticipează scena procesului de la Curtea Marțială (capitolul 6), astfel încât, simetric plasate, capitolele 3 și 6 formează alte secvențe textuale semnificative pentru compoziția ciclic-circulară a romanului.

Observațiile de mai jos se referă la capitolul 3 din *Cartea a patra*, concludent pentru tehnica aplicată de Liviu Rebreanu în definirea psihologiei personajului.

*

„Cam în același loc unde aseară stătuse de vorbă cu pretorul și cu primarul, Apostol Bologa, între patru soldați cu baioneta la armă, aștepta acum întoarcerea sublocotenentului

[4] Publicate de Cezar Apreotesei și Valeria Dumitrescu, *Addenda*, în Liviu Rebreanu, *Opere*, 5, *ed. cit.*, p. 356–551.

[5] Liviu Rebreanu, *Mărturisiri*, în *vol. cit.*, p. 63–64.

[6] Idem, *ibidem*, p. 267.

[7] Camil Baltazar, *Cum l-am cunoscut pe Liviu Rebreanu*, în *Evocări și dialoguri literare*, București, Editura Minerva, București, 1974, p. 57–61 („Înainte de a elabora materialul, îl văd perfect compartimentat pe capitole și dozat sistematic: cutare întâmplare intră în cutare capitole, cutare intră în altele" – afirmație a lui Rebreanu, *ibidem*, p. 58, care subliniază, în continuare, și importanța „inspirației").

[8] Șerban Cioculescu, *Liviu Rebreanu. Omul*, în vol. *Varietăți critice*, București, Editura pentru Literatură, 1966, p. 312–316.

[9] Vezi și Silvian Iosifescu, prefață *la Pădurea spânzuraților*, București, ESPLA, 1956, p. XV–XVI; Constantin Ciopraga, *Personalitatea literaturii române*, Iași, Editura Junimea, 1973, p. 179.

[10] Exemple similare în Liviu Rebreanu, *Opere*, 5, *ed. cit.*, p. 238, 248, 251–252, 279–280, 282, 292.

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

care intrase să anunțe sosirea prizonierului. În fundul ogrăzii, aceleași două automobile și parcul de motociclete; lângă hambarul cu arestații, parcă aceeași sentinelă; în coridor și înaintea ușii din stânga, aceeași îngrămădire de soldați... Și pomii înfloriți în spatele acaretelor, și fântâna cu cumpănă în mijlocul curții... Numai soarele lumina mai vesel, și oamenii, din ogradă, din ferestre și chiar din uliță, se opriseră în loc uitându-se la ofițerul între baionete, cu hainele murdare și rupte, cu fața tăbăcită de osteneală și de emoții...

Apostol simțea toate privirile ca niște săgeți drept în inimă și iar începu să bolborosească: «Dumnezeu... Dumnezeu...» ca o apărare împotriva rușinii grele ce-i moleșea întreaga ființă. Avea privirile țintite spre vârfurile prunilor înfloriți ce se înălțau deasupra coperișurilor din fundul ogrăzii și astfel nu văzu pe groparul Vidor care, ieșind din casa primarului, se apropie cu capul gol, necrezând ochilor, îngrozit.

– Ce s-a întâmplat, domnule locotenent? bâlbâi groparul, la câțiva pași, cu glas plângător. Noi am crezut aseară că te-ai dus acasă, pentru Ilona... Și iată că... Vai de mine, vai, ce nenorocire!

– Da, pentru Ilona, rosti Bologa tresărind, întorcând privirea spre Vidor cu o pâlpâire de bucurie.

În aceeași clipă însă își aminti că hârtia pe care i-a arătat-o Varga, azi-noapte, era harta cu pozițiile și se întrebă, în gând, ce-a vrut să zică Varga când i-a arătat-o și de ce i-a arătat tocmai harta cu pozițiile? [...]

Într-o odaie plină cu mese de scris, de toate felurile, pretorul aștepta nerăbdător. Fusese înștiințat chiar în cursul nopții și pregătise tot pentru accelerarea lucrărilor. În sfârșit, avea un «caz excepțional»! Își freca mâinile și umbla de ici-colo, lovindu-se de colțurile meselor. Pe față îi juca mulțumire și emoție. La o parte, lângă un biurou, ședea plutonierul cu fața cenușie, frământând între degete un toc cu penița nouă.

Când intră Bologa, pretorul se opri în dosul unei mese, ascultă grav raportul sublocotenentului, luă pachetul cu «obiectele» prizonierului și iscăli ceremonios o dovadă de primire. De îndată ce plecă însă sublocotenentul, fața pretorului își recăpătă expresia de satisfacție, încât Apostol zâmbi înseninat și cu o încredere frățească.

– Ei, domnule, zise pretorul cu un glas blajin, întocmai ca ieri când a sosit Bologa cu automobilul, să procedăm repede și sistematic, să nu pierdem vremea! Nu-i așa?... Scrie, plutonier!... Dumneata, poftim, ia loc... colea, mai aproape!

În vreme ce pretorul dicta plutonierului introducerea obișnuită, Apostol Bologa se așeză pe un scaun, între cele două mese de scris, liniștit și stăpânit numai de un simțământ supărător de rușine. Apoi pretorul citi raportul lui Varga de două ori, dând din cap foarte mulțumit, desfăcu pachețelul și examină cu mare atenție fiecare lucrușor, zâmbind uneori ca omul care-și vede confirmate presupunerile, crescând astfel în propria-i prețuire.

– Iar acuma te rog să răspunzi, scurt, militărește, la întrebările ce ți le voi pune! murmură pretorul, fără să-l privească și continuând cercetarea «pieselor de convingere».

Apostol, cuprins deodată de o dorință violentă de a-și descărca inima, răspundea grăbit, de-abia stăpânindu-și limba, încercând la fiecare întrebare să explice pretorului îndemnurile tainice, adânc sufletești. Pretorul însă îl întrerupea mereu cu întrebări noi, uimitoare, adăogând că pe el îl interesează numai faptele precise, clare, nu explicațiile. Vorbind, Apostol se încălzi și i se aprinse fața, iar în ochi i se ivi o strălucire stranie. În cele din urmă, întreruperile îl enervară, încât se sculă și zise cu glas ascuțit:

– Domnule căpitan, eu nu vreau să ascund nimic, nici o umbră, nici un amănunt care ar putea contribui la limpezirea... situației! Dimpotrivă, vreau să-mi deschid inima ca în

fața unui duhovnic, domnule căpitan, să se înțeleagă cum mi s-a zdruncinat echilibrul sufletesc...

– Nu uita că eu sunt numai judecătorul care dorește să afle adevărul și nicidecum duhovnic! răspunse pretorul cu un surâs rece și puțin batjocoritor. Deocamdată avem un punct câștigat: încercarea de dezertare, mărturisită, nu-i așa?

Bologa, mirat de surâsul lui, tăcu.

– Va să zică, mărturisită și recunoscută, urmă pretorul. Motivele?... Hm... Sper că vom descoperi și motivele încetul cu încetul... D-ta te rog să-mi dai lucruri concrete, nu... echilibre sufletești! În orice caz, numirea în juriul unei Curți Marțiale, recunoaște și dumneata, nu poate fi un motiv de dezertare la inamic, nu-i așa? Dacă conștiința d-tale nu găsea nici o vină acuzaților, rămânea liberă să facă opinie separată... A împărți dreptate sau a pedepsi pe cei vinovați nu-i o crimă, ci o datorie pentru orice om! În privința aceasta, d-ta, om cu studii înalte, care mâine-poimâine aveai să joci un rol de seamă în societate, tocmai dumneata trebuia să...

– Uneori e mai îngrozitor să judeci pe alții decât să fii judecat! zise Apostol parcă i s-ar fi aprins lumină mare în suflet.

– Da, firește, când cineva... Despre aceasta mai târziu! făcu pretorul, frecându-și iar mâinile. Apoi, luând harta desfășurată și punându-i-o subt ochi, adăugă triumfător și mândru: Dar aceasta cum se potrivește cu povestea echilibrului sufletesc?... Ești bun să-mi explici?

Apostol păli. Într-o secundă îi trecu prin creieri cum a mințit aseară că a uitat ceva și cum a luat harta numai ca să-și acopere minciuna față de Ilona... Și totuși, când a pus-o în buzunar, a simțit că trebuie s-o ia, negreșit îi trebuia.

– Asta e schița oficială, de la serviciul meu, îngână dânsul, uitându-se pe hartă și căutând, instinctiv, drumul pe unde a vrut să treacă dincolo și locul unde s-a întâlnit cu Varga.

– Știu... sunt și eu militar, zise pretorul cu dispreț. Dar cum a ajuns în buzunarul d-tale? Și tocmai când încercai să dezertezi la inamic?

– Fiindcă... fiindcă... bolborosi Apostol, încurcat, roșind brusc și apoi oprindu-se rușinat că iar era să mintă.

– Să-ți spun eu cum, reluă pretorul, privindu-l lung, cercetător. Fiindcă n-ai vrut să mergi cu mâna goală! Nu-i așa?

Bologa nu răspunse și nici nu se uită în ochii pretorului care, după o mică pauză, continuă, îndoind harta și aruncând-o pe biurou.

– Și acuma să-ți explic tot eu și motivele cele adevărate pe care dumneata cauți să le acoperi cu basmele echilibrelor sufletești!

Mai dinainte de a sosi Apostol, pretorul descoperise «motivele cele adevărate» și interogatoriul urmărea numai confirmarea descoperirii sale. Cei șapte spânzurați împreună cu cei doisprezece din hambar erau membrii unei vaste organizații de spioni și trădători, cuibăriți în inima diviziei din pricina indolenței generalului care nu l-a ascultat pe dânsul. Firește că asemenea grupare criminală nu putea lucra atât de tainic fără o conducere deosebit de iscusită. Cei prinși nu-și mărturiseau nici în fața ștreangului vinovăția, o dovadă minunată de soliditatea organizației. Ambiția lui secretă a fost, de la început, să pună gheara pe șeful bandei. Aceasta poate că i-ar dobândi și o decorație, în afară de creșterea prestigiului înaintea tuturor. În sfârșit, Bologa! Pretorul se mira numai cum de nu s-a gândit la el mai demult și nu l-a supravegheat. Bologa, român, pe frontul românesc... era la mintea omului!... Dacă n-ar fi venit întâmplarea în ajutorul justiției, criminalul și-ar fi putut continua opera nesupărat de nimeni: ofițer cu decorații, erou... cine să-l bănuiască? Numirea în juriul Curții i-a încurcat toate țițele. Cum să

condamne el, șeful bandei, tocmai pe complicii săi? Ar fi riscat ca vreunul din acuzați, văzându-l în juriu, să se revolte și să-i rupă masca!... Decât să se expună unei eventualități atât de primejdioase, Bologa a ales calea cea mai bună, fuga la dușmanul pe care l-a slujit cu credință și unde îl așteptau, desigur, recompense și mai grase. De acea a luat și harta, în care a însemnat cu precizie nu numai pozițiile trupelor, ci și locurile diverselor servicii ale diviziei, până și casa aceasta, unde se află cancelaria pretorului, ca să-l bombardeze și să-l omoare și pe el într-o zi aviatorii dușmani...

Apostol Bologa ascultă întâi uluit construcția pretorului, pe urmă zâmbi neîncrezător, ca și cum ar fi auzit o aventură străină. Când înțelese însă că e serios și că de «construcția» aceasta depinde poate viața lui, i se păru că de un ceas își terfelește sufletul și-l cuprinse o silă nespusă pe toată lumea. De aci încolo nu-l mai interesa ce spune pretorul. Întoarse ochii spre fereastră și văzu tocmai chioșcul pe care i-l arătase ieri primarul și unde voia să-i dea locuință. «Acum nu va mai sta pustie casa de păpuși», se gândi el zărind în coridorul chioșcului un soldat înarmat, ajungând cu capul până la streașină...

Pretorul încercă să-l mai descoase, dar Bologa nu mai răspunse nimic.

– Bine, nu ești obligat să răspunzi, zise pretorul, netulburat, clipind repede. Avem dovezi destule și vom mai avea... Așa!... Atunci, citește procesul-verbal și iscălește, te rog!

Apostol nu se mișcă."

(Liviu Rebreanu, *Pădurea spânzuraților*, în *Opere*, 5. Ediție critică de Nicolae Gheran, București, Editura Minerva, 1972, p. 283–289)

La nivel s e m a n t i c și c o m p o z i ț i o n a l, analiza pune în evidență o tehnică rafinată, bazată pe asocierea a două procedee – contrastul și repetiția – succesiv dominante în elaborarea textului.

Nivelul s e m a n t i c. Contrastul, dezvoltat repetitiv, pe dublu plan – situațional și uman –, definește atât secvența inaugurală a capitolului, cât și numeroasele pasaje care fixează reacțiile afective ale personajelor.

Evocarea se deschide cu o topografie; în descrierea spațiului, fondată pe o schemă enumerativă, esențială stilistic este reluarea, la intervale reduse, a adjectivului de identitate, cu importante efecte de sugerare a ideii de permanență și de stabilitate (în ultimul enunț, determinarea de identitate e implicită):

„*Cam* în *a c e l a ș i* loc unde aseară stătuse de vorbă [...]. În fundul ogrăzii, *a c e l e a ș i* două automobile și parcul de motociclete; lângă hambarul cu arestați, *parcă a c e e a ș i* sentinelă; în coridor și înaintea ușii din stânga, *a c e e a ș i* îngrămădire de soldați... Și pomii înfloriți în spatele acaretelor, și fântâna cu cumpănă în mijlocul curții... "

Imobilitatea, cel puțin aparentă, a cadrului[11] (vezi și determinările de aproximare *cam, parcă*) este fisurată de un unic element: *Numai soarele lumina mai vesel,* detaliu contrastant atât față de contextul precedent, cât și față de cel

[11] Vezi și Ștefan Munteanu, *Mijloace artistice în analiza psihologică la Liviu Rebreanu*, în vol. *Limba română artistică*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, p. 180; pentru observații generale fundamentale despre tehnica investigației psihologice la Rebreanu, vezi Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, vol. II, București, Editura pentru Literatură, 1965, p. 177–196. Despre specificul stilistic al prozei lui Rebreanu, observații generale la Al. Andriescu, *Sobrietatea stilistică și realismul lui Liviu Rebreanu*, în vol. *Stil și limbaj*, Iași, Editura Junimea, 1977, p. 186–207.

următor, de introducere și de prezentare a personajului într-o nouă ipostază, ceea ce anunță o modificare fundamentală în ordinea umanului („oamenii [...] uitându-se la *ofițerul între baionete, cu hainele murdare și rupte, cu fața tăbăcită de osteneală și de emoții...*").

Sfera mai complicată a analizei psihologice, prezentă difuz în întregul capitol, dobândește consistență prin exploatarea preferențială a acelorași două procedee. Repetiția conduce la schițarea unor micromotive, divergente sau unitare, care diferențiază sau, dimpotrivă, omogenizează personajele. Serii de „cuvinte-temă", insistent reluate, eventual sub forma lanțului de sinonime, compun nucleele lexico-semantice a trei motive, dintre care două individualizează antitetic personajele de prim plan: pretorul și Apostol Bologa. Dominanta psihică a pretorului este s a t i s f a c ț i a („În sfârșit, avea un *«caz excepțional!»; își freca mâinile;* pe față îi juca *mulțumirea și emoția; fața* pretorului *își recăpătă expresia de satisfacție; dând din cap foarte mulțumit; zâmbind uneori ca omul care-și vede confirmate presupunerile;* adăugă *triumfător și mândru; frecându-și* iar *mâinile");* aparent antonimice, determinările citate sunt, în fapt, în concordanță cu primele („Surâs *rece și puțin batjocoritor";* „Zise... *cu dispreț*") și creează contextul emoțional exterior lui Bologa și opus stării psihice a acestuia – r u ș i n e a: *„rușinii* grele ce-i moleșea întreaga ființă"; „simțământ supărător de *rușine"; „roșind brusc* și apoi oprindu-se *rușinat* că iar era să mintă"). În sfârșit, cel de-al treilea motiv, al p r i v i r i i sau al o c h i l o r[12], reunește, sub raportul reacțiilor, întregul grup de personaje, opunându-le, în același timp, prin importante diferențe de nuanță. Notațiile autorului, relativ neutre când se referă la pretor sau la personaje periferice *(„O a m e n i i [...] uitându-se* la ofițerul între baionete"; „Apostol simțea toate *privirile ca niște săgeți drept în inimă";* „murmură *p r e t o r u l fără să-l privească"),* devin mai complexe, cu numeroase determinări expresive, în condițiile schimbării referentului (Bologa); în plus, prin privire se exteriorizează alterările succesive ale atitudinii eroului față de evenimentele în care este implicat, stabilind, din acest punct de vedere, seria „absență" – „participare" – „absență" („avea *privirile ț i n t i t e";* „*nu văzu* pe groparul Vidor"; *„întorcând privirea* spre Vidor *cu o pâlpâire de bucurie";* „*în ochi i se ivi o s t r ă l u c i r e s t r a n i e";* „*nici nu se uită* în ochii pretorului"; *„întoarse ochii* spre fereastră"). Simetric și „închis", în sensul că secvența inițială coincide cu cea finală, motivul p r i v i r i i este unul dintre cele mai sensibile procedee de definire a evoluției lui Bologa în acest capitol decisiv pentru rezolvarea conflictului.

În paralel, ansamblul reacțiilor mimico-gestuale și paralingvistice atribuite lui Bologa compune aceeași gradație de tip descendent, caracterizată prin diversitate, mobilitate, fluctuație, în prima parte a capitolului *(tresărind; zâmbi înseninat și cu o încredere frățească; răspundea grăbit; i se aprinse fața; tăcu; parcă i s-ar fi*

[12] Același motiv apare și în alte romane ale lui Rebreanu; vezi Elena Dragoș, *Structuri narative la Liviu Rebreanu*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, p. 153.

aprins lumină mare în suflet; păli; bolborosi Apostol, încurcat roșind brusc și apoi oprindu-se rușinat; ascultă întâi uluit; zâmbind neîncrezător), și uniformitate, în partea ultimă, unde apare o serie de trei verbe la forma negativă *(De aici încolo nu-l mai interesa pretorul; Pretorul încercă să-l mai descoase, dar Bologa nu mai răspunse nimic; Apostol nu se mișcă).* Insistenta revenire asupra datelor senzoriale constituie la Liviu Rebreanu principalul element de subiectivizare a narației.

În finalul capitolului, manifestările neverbale suplinesc, aproape în întregime, comunicarea verbală între personaje:

„În mijlocul ogrăzii, *generalul Karg discuta gesticulând* cu un colonel. *Plutonierul salută foarte țeapăn. Apostol simți bine privirea generalului, furioasă și indignată, dar nici nu se sinchisi.* Trecând spre casa primarului întâlni în ușă pe *groparul Vidor și pe primăreasă*, *amândoi cu ochii spre el, îngroziți și cu lacrămi de milă. Le răspunse cu un zâmbet plin de credință, parcă le-ar fi spus că toate acestea n-au nici o importanță."*

La nivel compozițional, sunt interesante formele de reprezentare a vorbirii personajelor și în special a lui Bologa, care compun și definesc aceeași atmosferă psihologică. Tehnica impecabilă de organizare a capitolului rezidă și în efectele complementare ale structurii semantice și compoziționale. Notații de tipul: „Apostol [...] *începu să bolborosească";* „avea *privirile țintite"* pregătesc și justifică structura complicată a primei intervenții a lui Bologa. Formulat în stil direct și cu statut de replică propriu-zisă, un enunț-„ecou" reia parțial și mimetic intervenția-stimul a interlocutorului („– Noi am crezut aseară că te-ai dus acasă, *pentru Ilona* ... Și iată că... vai de mine, vai, ce nenorocire! / – Da, *pentru Ilona*, rosti Bologa tresărind"). Simultan, secvenței verbalizate i se asociază reacții mentale și fragmente de limbaj interior („În aceeași clipă însă *își aminti că hârtia pe care i-a arătat-o Varga, azi-noapte, era harta cu pozițiile și se întrebă, în gând, ce-a vrut să zică Varga când i-a arătat-o și de ce i-a arătat tocmai harta cu pozițiile?").*

Convorbirea Bologa – pretor, care conține o primă „justificare", respectiv „acuzare", este susținută de o formulă compozițională complicată, cu dialog propriu-zis redus și fragmentat de inserții ale altor forme de reprezentare a comunicării. Ipostaza de locutor activ este deținută aproape exclusiv de pretor, în timp ce mare parte din intervențiile de dialog ale lui Bologa nu sunt actualizate în stil direct, ci „povestite" de autor. Semantic, reține atenția faptul că replicile narate sunt abstractizate, lipsite de consistență epică, reliefând în schimb reacțiile neverbale (preponderent mimice și de mișcare) ale locutorului:

„Apostol, cuprins deodată de o dorință violentă de a-și descărca inima, răspundea grăbit, de-abia stăpânindu-și limba, încercând la fiecare întrebare să explice pretorului îndemnurile tainice, adânc sufletești. Pretorul însă îl întrerupea mereu cu întrebări noi, uimitoare, adăogând că pe el îl interesează numai faptele precise, clare, nu explicațiile. Vorbind, Apostol se încălzi și i se aprinse fața, iar în ochi i se ivi o strălucire stranie. În cele din urmă, întreruperile îl enervară, încât se sculă și zise cu glas ascuțit: [...]".

Stabilirea relației de dialog este mai mult aparentă și, fără îndoială, lipsită de eficiență comunicativă. Procedeele de subminare a dialogului sunt mereu modificate. Capitolul, în ansamblu, se caracterizează prin dezechilibru cantitativ și calitativ între intervențiile verbale ale celor doi parteneri: rol hipertrofiat al pretorului, în final de tip monologic, cu pletoră de detalii „concrete" – rol restrâns al acuzatului, cu replici incomplete, imprecise sau redundante, care nu susțin funcția de comunicare impusă de situația dată. Astfel:

- Participarea lui Bologa la dialog este discontinuă. Personajul își asumă intermitent rolul de locutor, reacționând la replicile-stimul (interogative) ale partenerului, cu manifestări neverbale sau cu elemente de limbaj interior:

> „– Deocamdată avem un punct câștigat: încercarea de dezertare, mărturisită, nu-i așa?
> *Bologa, mirat de surâsul lui, tăcu.*
> – Va să zică, mărturisită și recunoscută, urmă pretorul. [...]"

sau:

> „– Ești bun să-mi explici?
> *Apostol păli. Într-o secundă îi trecu prin creieri cum a mințit aseară că a uitat ceva și cum a luat harta numai ca să-și acopere minciuna față de Ilona...* [...]".

În absența alternării de ipostaze „locutor–interlocutor" și a schimbului de replici, nu se formează un dialog propriu-zis.

- Tentativele lui Bologa de a intra în dialog sunt compromise de către interlocutor, care repetă, în manieră antifrastică, parodică, fragmente din replica partenerului. Astfel, replica lui Bologa:

> „Vreau să-mi deschid inima ca în fața unui duhovnic, domnule căpitan, să se înțeleagă cum mi s-a zdruncinat *echilibrul sufletesc...*"

reapare în contexte depreciative de tipul:

> „Dumneata te rog să-mi dai lucruri concrete, nu... *echilibre sufletești*"; „povestea *echilibrului sufletesc*"; „motivele cele adevărate pe care dumneata cauți să le acoperi cu basmele *echilibrelor sufletești*".

- Se produce, de asemenea, o substituție de roluri; așteptata „expunere de motive" argumentativă a lui Bologa este suplinită de monologul acuzator al pretorului, inaugurat în stil direct, combinat cu pasaje narative ale autorului și apoi transpus în stil indirect liber.
- În încheierea capitolului, prezența lui Bologa este definită numai prin elemente neverbale, care accentuează tensiunea momentului și gravitatea situației.

*

Construcția severă a romanului – fondată pe diverse tipuri de simetrii care interesează organizarea și distribuția capitolelor, a unor secvențe narative sau descriptive de bază – prezintă un dublu avantaj: prin rigoare, o asemenea formulă

compoziţională asigură soliditatea şi coerenţa textului în ansamblu; prin efectele obsesive ale laitmotivului, conferă profunzime analizei psihologice.

Capitolul al treilea din ultima „carte" a romanului, capitol-cheie pentru finalul operei, pune în evidenţă câteva trăsături esenţiale de retorică a prozei: – formele de reprezentare a vorbirii lui Bologa, extrem de labile, funcţionează ca indici de exteriorizare a neliniştii sau a derutei interioare a personajului; – eludarea datelor epice, concrete, din intervenţiile aceluiaşi personaj are efecte complementare; – schiţarea dominantei psihologice se realizează prin reveniri succesive asupra acelorași elemente, din sfere senzoriale diferite.

Indiferent de natura lor, tehnicile şi procedeele amintite sunt mărci sensibile ale prozei moderne de investigaţie psihologică.

(*LL*, 1986, vol. II)

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

PARTEA A DOUA

TEXTUL DRAMATIC
STRUCTURI ȘI FUNCȚII SPECIFICE

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

INDICAȚIA DE REGIE ȘI TEXTUL DRAMATIC

Indiferent de metodele și de „ținta" investigației, analiza textului dramatic este inevitabil dependentă de o premisă cu statut de normă: cu rare și nesemnificative excepții, textele aparținând acestui gen literar sunt concepute și construite de autor în funcție de exigențele reprezentării scenice și ale receptării în spectacol.

Ca act semiotic, teatrul este o artă de sinteză, bazată pe sincretismul dintre cuvânt, mișcare, mimică, lumină, decor, culoare, sunet, costum etc., elementele fundamentale ale sintezei fiind recomandate sau numai sugerate în varianta scrisă a textului dramatic; acesta poate fi definit drept un ansamblu unitar, rezultat din intersectarea și asocierea a două planuri[1]: a) dialoguri, combinate facultativ cu monologuri și cu „aparté"-uri, mai rar, monologul ca subspecie dramatică și b) sistemul indicațiilor de regie. Inegale cantitativ, cele două planuri (actualizate în spectacol cu mijloace verbale, respectiv neverbale) sunt complementare funcțional, participând, în mod egal, la crearea „polifoniei informaționale" specifice teatrului.

În acest sens, didascaliile din comediile lui I. L. Caragiale se dovedesc a fi o grilă decisivă pentru receptarea adecvată a textului.

Organizarea de ansamblu a pieselor, structura lingvistică a dialogurilor și, în particular, mecanismele comicului verbal și de situație presupun, în mare măsură, un vast repertoriu de reacții mimico-gestuale și paralingvistice (râs, plâns, sughiț, țipăt, geamăt, șoaptă, ton, timbru, intonație, intensitate și inflexiuni ale vocii, debit verbal etc.)[2] atribuite personajelor. Selecția anumitor tipuri de elemente nonverbale și, mai ales, distribuția și combinarea lor inadecvată sau neașteptată creează una dintre sursele esențiale de comic.

Tehnica fundamentală, constant aplicată, în diferitele variante, de I. L. Caragiale, este aceea a c o n t r a d i c ț i e i.

I. Contrastul cel mai puternic și totodată cel mai insistent reprezentat rezultă din opoziția „verbal" / „nonverbal", manifestată într-o secvență din rolul unul singur personaj.

Acestei situații i se subordonează majoritatea monologurilor din comediile lui I. L. Caragiale; configurația compozițională a scenelor monologice și efectelor

---

[1] Vezi Sanda Golopenția, *Les didascalies de l'action verbale*, în *Studi rumeni e romanzi. Omaggio a Florica Dimitrescu e Alexandru Niculescu*, vol. III, *Litterratura e filologia*, Padova, Unipress, 1995, p. 842–856; autoarea pornește de la ideea că „Toute texte dramatique se divise en deux sous-textes essentiels"; aceste subtexte sunt formate din didascalii și din ansamblul replicilor.

[2] Prezentare de sinteză, definiții și clasificări, la Mary Ritchie Key, *Paralanguage and Kinesics (Nonverbal Communication)*, Metuchen, The Scarecrow Press Inc., 1975.

stilistice de bază depind de raportul stabilit între „cuvânt" și „auxiliarele sale neverbale" – factori esențiali de subminare a coerenței discursului și de deplasare a acestuia către registrul comic. Reținem exemplele tipice[3]:

• Tirada lui Rică Venturiano, din scena declarației de dragoste (*O noapte furtunoasă*, actul II, scena 2), prețioasă și inadecvată ca organizare lingvistică, este definitiv și total depreciată, în sens caricatural, prin două elemente neverbale: o pronunțată afectare gestuală *(pune mâna la inimă; cade în genuchi; cade iar în genuchi; se târăște un pas în genuchi)*, asociată ca intensitate și debit verbal incompatibile cu situația de comunicare *(începe cu putere „Angel radios!", urmează declarația foarte iute...)*.

• Deficiențele de ordin gramatical (sintactic îndeosebi) și logic ale discursului lui Farfuridi[4] (*O scrisoare pierdută*, actul III, scena 1) sunt agravate de manifestările gestuale ale locutorului. Indicații de tipul: *asudă, bea și se șterge mereu cu basmaua; asudă mereu și se emoționează pe văzute; se îneacă mereu; asudă și se rătăcește din ce în ce; se încurcă și asudă mai tare; foarte asudat, se șterge, bea, iar se șterge și suflă foarte greu; în supremă luptă cu oboseala care-l biruie* consemnează reacții stereotipe, dar progresiv și artificial intensificate; ele exprimă astfel importanta discrepanță dintre efortul nonverbal și inconsistența lingvistică, informațională a monologului. Un procedeu asemănător degradează și discursul lui Cațavencu (actul III, scena 5); falsitatea atitudinii și / sau a afirmațiilor „oratorului" este sugerată de manifestări paralingvistice șarjate prin reluare insistentă: modificări de ton și de ritm al vorbirii și, mai ales, plâns, reacție pentru care secvența verbală emisă concomitent nu constituie un suport plauzibil.

> „Domnilor!... Onorabili cetățeni!... Fraților!... *(plânsul îl înecă.)* Iertați-mă, fraților, dacă sunt mișcat, dacă emoțiunea mă apucă așa de tare... suindu-mă la această tribună... pentru a vă spune și eu... *(plânsul îl înecă mai tare.)*... Ca orice român, ca orice fiu al țării sale... în aceste momente solemne... *(de-abia se mai stăpânește)* mă gândesc... la țărișoara mea... *(plânsul l-a biruit de tot)*... la România... *(plânge. Aplauze în grup)*... la fericirea ei!... *(același joc de amândouă părțile)*... la progresul ei!... *(asemenea crescendo)*... la viitorul ei! *(Plâns cu hohot. Aplauze zguduitoare.)"* (p. 183–184)

Aplicarea acestui procedeu în construcția monologurilor adresate unui public anulează virtuala funcție și capacitate persuasivă a discursului; alunecarea spre parodie este garantată.

În variante diversificate, același truc teatral se regăsește și în planul dialogat al textului. În scena „numărării steagurilor" (*O scrisoare pierdută*, actul I, scena 1), momentul în care intervine deliberata „eroare" de informație („Pristanda: *Două la primărie, optspece, patru la școli, douăzeci și patru,*

[3] Exemplele au fost extrase din I. L. Caragiale, *Opere. Teatru*. Ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin, București, ESPLA, 1959.

[4] Observații despre tehnica „bruiajului" aplicată de I. L. Caragiale, la Maria Vodă Căpușan, *Dramatis personae*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1980, p. 186–187.

două la catrindală la Sf. Niculae, treizeci...") se suprapune și coincide perfect cu momentul accelerării, de asemenea intenționate, de către locutor, a debitului verbal *(continuă repede, pe nerăsuflate)*. Reacția paralingvistică funcționează aici ca principal factor de alterare logico-semantică a enunțului.

Modificarea secvenței verbale prin asocierea unui element neverbal poate fi, în principiu, apreciabilă; în opera dramatică și, ulterior, în spectacolul de teatru, se exploatează frecvent neconcordanța dintre „cuvânt" și „gest", ca sursă posibilă a comicului de situație sau, dimpotrivă, a agravării conflictelor. Semnificația primară a unor replici (relativ) neutre sau devenite clișee verbale (vezi, de exemplu, în *O noapte furtunoasă*, actul I, scena 9: „Chiriac: *Lasă, jupâne, mă știi că consimț la onoarea dumitale de familist!...*") este total schimbată / compromisă de reacția comportamentală indicată în nota de regie *(strângând pe Veta cu putere)*. Desigur, decodarea în sens comic a acestui tip de secvență se produce la nivel extratextual, în relația text – cititor sau spectacol – public.

II. Cea de-a doua variantă de contradicție comică se bazează pe opoziția „verbal" / „nonverbal" conturată, de regulă, în contexte mai largi, care presupun, obligatoriu, secvențe dialogate, respectiv interacțiune verbală a minimum doi parteneri. La Caragiale, este vizibilă preferința pentru situațiile gradat șarjate, prin combinarea neașteptată și grotescă a unor reacții neverbale complet diferite. Un asemenea procedeu definește construcția scenei 7, actul I din *O scrisoare pierdută:* un tic paralingvistic aparent minor – sughițul Cetățeanului Turmentat *(în tot jocul sughite și șovăie)* determină pronunțata discontinuitate a replicilor verbale emise de acest personaj, favorizând, în consecință, ritmul ezitant și lent al vorbirii. Comicul scenei se amplifică însă numai prin punerea în paralel, perfect contrastantă, a manifestărilor neverbale ale partenerului de dialog: Tipătescu – *nervos; necăjit; repezindu-se și apucându-l cu amândouă mâinile de gât; desperat; se repede la el strigând; nerăbdare nervoasă; apucându-l și zguduindu-l.*

Inventarul procedeelor de această factură, imaginate și introduse de Caragiale în textul dramatic, este însă mult mai bogat: pauze inadecvat plasate, care afectează coeziunea și coerența unei unități sintactice și semantice, stereotipiile sau parodiile gestuale, elemente de patologie a limbajului, scurte dialoguri mute, scenele de pantomimă pot fi asimilate aceleiași inventive tehnici comice.

*

În perspectivă mai largă, asemenea exemple devin argumente pentru considerarea indicațiilor de regie drept parte integrantă a textului dramatic și a datelor nonverbale drept componente esențiale ale comunicării dialogate, de tip spontan, colocvial, stilizate în literatura beletristică.

DIALOGUL CU REPLICI NARATIVE

– I. L. Caragiale: *O noapte furtunoasă* –

Actul I, scena VII (fragment)

„Veta: Dar tu, Ziţo, la ce-ai venit? *(lucrează înainte.)*

Ziţa: Stai să-ţi spui... Dar nu mă-ntrebi, ţaţo, să-ţi povestesc ce-am păţit cu mitocanul! Să vezi, e halima... Auzi, mizerabilul! să-ndrăznească să-mi ţie drumul ca să-mi facă un atac... Stai, ţaţo, să-ţi spui şi să te crucești, nu altceva. *Mai adineaori şedeam acasă. Tuşica, cum ştii c-a făcut-o Dumnezeu, se culcă o dată cu găinile. Eram ambetată absolut. «Dramele Parisului» câte au ieşit până acum le-am citit de trei ori. Ce să fac? n-aveam ce citi. Zic:* hai să mă duc la ţaţa, dacă nu s-o fi culcat, să mai stăm de vorbă. *Scoţ ivărul de la şalon şi plec. Când să trec pe maidan, mă pomenesc cu mitocanul, cu pricopsitul de Ţircădău, că-mi taie drumul.* «Bonsoar – bonsoar», *şi ştii aşa deodată, sanfasò:* «Hei, cocoană, *zice,* mai bine ţi-e acuma văduvă? – Pardon, domnule, *zic,* n-am de-a face cu dumneata, şi mai întâi când e la o adică, nu sunt văduvă, sunt liberă, trăiesc cum îmi place, cine ce are cu mine! acu mi-e timpul: june sunt, de nimeni nu depand, şi când oi vrea, îmi găseşte nenea Dumitrache bărbat mai de onoare ca dumneata. – Mi că t-ei căi! – *Zic:* pardon, domnule, nu-ţi permit să te-ntinzi mai mult la un aşa afront; mă-nţelegi? – *zice...*»

Veta *(întrerupând-o scurt):* Ziţo... ce e când ţi se bate tâmpla dreaptă?

Ziţa: Îţi vine o bucurie.

Veta: Mie, bucurie?... nu crez.

Ziţa: Da' de ce nu?

Veta: Dar când ţi se bate a stângă?

Ziţa: Te-mpaci cu o persoană cu care eşti certată.

Veta *(ridicând capul cu mult interes):* Da? *(dând din umeri)* Cu cine să mă-mpac?... nu sunt certată cu nimeni.

Ziţa: *Aşa... zic mitocanului...* ţaţo, *că era trăznit... Am auzit că de la o vreme încoace într-o băutură o duce.* Uf! ţăţico, maşer, bine că m-a scăpat Dumnezeu de traiul cu pastramagiul! Să trăiesc eu cu un mitocan! Nu era de mine; eu sunt o persoană delicată; bine că m-am văzut liberă!... *Aşa – să nu-mi uit vorba – zic mitocanului:* «Nu-ţi permit, domnule, să te naintezi la un aşa afront! *Da' el:* Gândeşti, *zice,* că o să te măriţi, cocoană? – Asta mă-mportă pe mine, cine ce treabă are! – Să te măriţi, 'ai? cât o trăi Ghiţă Ţircădău, ori să te-nhăitezi cu vreunul? Săracul! Dar să ştiu bine că merg cu el de gât până la Dumnezeu, tot n-ai dumneata parte de un aşa ceva; încai dacă m-ai lăsat pe mine, să te duci la mănăstire, că aşa te lăudai la trebunar!... – Mitocane, pastramagiule! La poliţiune! vardist! nene Dumitrache!...» *Am avut,* ţaţo, *parte că a sărit nenea Dumitrache şi cu Nae ipistatul! aminteri, mitocanul scosese şicul de la baston pentru ca să mă sinucidă...* Ei! ce zici dumneata ţăţico, de nasul care şi l-a luat mitocanul? *(Veta nu răspunde; Ziţa s-apropie de ea şi o observă.)* Ţaţo! ce ai? plângi?

Veta *(ștergându-se la ochi):* Eu? de ce să plâng? Mă doare capul, mi-e cam rău.
Zița: Îți sunt ochii turburi grozav..."

(I. L. Caragiale, *Opere*, 1. *Teatru*. Ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin, București, ESPLA, 1959, p. 33–35)

Paralel cu interpretarea de text de tip exhaustiv, se poate recurge la o modalitate complementară de analiză, restrânsă deliberat la identificarea și la descrierea unui anumit procedeu stilistic și compozițional, dominant într-un text sau specific pentru un autor sau pentru un gen literar.

Textul dramatic se clădește, de regulă, pe un scenariu narativ, în care succesiunea și unitatea acțiunilor, complicarea și transformarea lor, cauzele evenimentelor sau relațiile între personaje se reflectă în special în și prin dialog; în funcție de epocă, de autor sau de subspecia dramatică, dialogului i se asociază, facultativ și în proporții variabile, alte forme de comunicare specific teatrale, respectiv monologul și „aparté"-ul. Tehnicile de reprezentare și variantele de combinare ale celor trei structuri textuale sunt dependente de factori multipli și asigură unitatea piesei, ca rețea de personaje, de puncte conflictuale, rezolvări ale acestora. Deși presupun și impun relații de comunicare specifice, dialogul, monologul sau „aparté"-ul prezintă – alături de formele lor tipice și „canonice" – variante relativ ambigui, în sensul că se plasează la limita dintre un procedeu și altul. O asemenea variantă este constituită de ceea ce, convențional, se poate numi „relație de dialog cu replici narative"[1]; stabilită între interlocutori cu roluri inegale și neechivalente în actul de comunicare, această relație se definește prin includerea, în schimbul de replici, a unor intervenții de dimensiuni ample, cu structură și funcție narativă. Astfel de secvențe textuale stau sub incidența a trei reguli: de *economie*, de *informare* și de *motivație* [2]. Mai exact, ele sunt menite: (a) să rezume evenimente petrecute în afara spațiului scenic, (b) să clarifice elemente imposibil de cunoscut altfel, dar care prezintă importanță pentru grupul de personaje și pentru coerența piesei ca ansamblu și (c) să provoace interesul altor personaje (în fapt și în ultimă instanță, al receptorului extratextual – cititor sau spectator) pentru evenimentele dramatice. În principiu, o narațiune unitară tematic poate fi concentrată într-o unică replică sau poate fi repartizată în două sau mai multe replici narative. Prezența lor determină, inevitabil, dezechilibru cantitativ și

[1] Comentarii generale despre posibilitatea introducerii unor secvențe narative în textul dramatic la D'Aubignac, *La pratique du théâtre*, tome I, Amsterdam, J. F. Bernard, MDCCXC, p. 265–279; Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, [f.a.], p. 229–244; Jean-Michel Adam, *Les textes: types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Paris. Éditions Nathan, 1992, cap. 7, *Un exemple d'hétérogénéité reglée: le monologue narratif dans le théâtre classique*, p. 169–192.

Pentru asemenea situații, Lev P. Iakubinski propunea denumirea de „dialog monologat"; vezi *Despre dialog*, în vol. *Ce este literatura? Școala formală rusă*. Antologie și prefață de Mihai Pop, București, Editura Univers, 1983, p. 343–344.

[2] J. M. Adam, *op. cit.*, p. 176–184.

informațional între intervențiile succesive ale celor minimum doi parteneri ai scenei, instituind relații particulare de dialog, respectiv o eventuală formă tranzitorie către comunicarea monologală. Situația de „pseudodialog", dar, în același timp, și de „pseudomonolog" este identificabilă în texte dramatice dintre cele mai diverse sub raport cronologic, tipologic sau tematic și fixează, în diacronie, zone de continuitate stilistică.

Din acest punct de vedere, I. L. Caragiale prelungește și consolidează o tradiție, în sensul că introduce, în fiecare dintre piesele sale, serii și narațiuni esențiale[3] pentru definirea rețelei de personaje și pentru construcția textului[4]; ele acoperă parțial sau total o scenă, de cele mai multe ori actul întâi, iar integrarea lor în text relevă o riguroasă organizare a piesei ca anticipare și gradare a conflictului. Aplicând insistent tehnica dialogului cu narațiuni, Caragiale reține de la precursori diverse artificii dramatice, devenite stereotipii compoziționale, pe care le revalorifică și le reabilitează, în variante și cu efecte complet noi.

Într-o descriere, fie ea și selectivă, a acestui tip de secvență textuală dramatică, interesează două aspecte: (a) raportul între replicile narative și contextul-cadru dialogat și (b) caracteristicile de organizare internă a replicii.

(a) În *O noapte furtunoasă*, actul I, scena 7, inserția enclavei narative în text este marcată lingvistic prin repetarea în poziții simetrice a aceluiași tip de semnal de avertizare, respectiv de joncțură. În partea inițială a scenei, în maniera devenită deja tradițională, prima replică narativă este provocată și introdusă de o interogație-stimul a partenerului care va deține rolul de „confident"; acest artificiu permite suprimarea temporară a dialogului și glisarea către „pauza narativă": „Veta: *Dar tu, Ziță, la ce-ai venit?* [...] Zița: S t a i s ă - ț i s p u i ... [...]".

În final, tranziția de la replica narativă la o relație canonică de dialog, în care partenerii au roluri echivalente, este asigurată de un procedeu asemănător, dar invers orientat: personajul-narator își încheie rolul cu o interogație care plasează destinatarul în situația ipotetică de „coautor" al narației („Zița: [...] *Ei! ce zici, dumneata, țățico, de nasul care și l-a luat mitocanul?*"). În cazul de față, în absența răspunsului, întrebarea nerezolvată – simplă formă de retorism – este urmată de o a doua interogație, care reface definitiv comunicarea dialogală standard prin schimbarea temei de discuție: „Zița: [...] *Țato! ce ai? plângi?* Veta: *Eu? de ce să plâng? Mă doare capul, mi-e cam rău.*"

[3] Cu referire la acest tip de replică, Vicu Mândra, *Istoria literaturii române. Evoluția genului dramatic*, București, Tipografia Universității din București, 1977, p. 130, remarca la Caragiale tehnica „monologul revelator"; alte observații privind „situațiile narate", în *op. cit.*, p. 140–145.

[4] Vezi, de exemplu, în *O noapte furtunoasă*, narațiunea lui Jupân Dumitrache, a Ziței și a Vetei, actul I, scena 1, 7, 9, iar în actul III, scena 2, narațiunea lui Rică Venturiano; în *O scrisoare pierdută*, narațiunea lui Pristanda și Trahanache, actul I, scenele 1, 4, Dandanache, actul IV, scena 3, și cea a Cetățeanului turmentat, actul I, scena 7; în *Conu Leonida față cu reacțiunea*, „povestirea" protagonistului; în *D-ale carnavalului*, narațiunile lui Iordache, Pampon, Crăcănel, actul I, scenele 1, 5, 11.

Cu intenție și cu efect de atenuare a caracterului retoric și static al secvenței cu narațiuni, se recurge la anumite procedee de „dramatizare". Unul dintre acestea, reprezentat de fragmentarea și dislocarea convențională a narației în minimum două replici, apare la Caragiale într-o formă particulară care estompează tendința către monolog; este specifică, în acest sens, situația de „narațiune amânată" („întârziată"), consecință a plasării între două replici narative a unui dialog relativ amplu, care formează fie un comentariu marginal al replicii precedente, fie o digresiune, deci un interludiu divergent tematic.

Asemenea strategii comunicative, mai exact revenirile la situația de dialog propriu-zis, reechilibrează rolurile celor doi parteneri, iar monologul latent este compromis:

„Zița: [...] – *Zic:* p a r d o n , d o m n u l e , n u - ț i p e r m i t s ă t e - n t i n z i m a i m u l t l a u n a ș a a f r o n t ; m ă - n ț e l e g i ? – *Zice...*
Veta *(întrerupând-o scurt):* Ziț o... ce e când ți se bate tâmpla dreaptă?
Zița: Îți vine o bucurie.
Veta: Mie, bucurie?... nu crez.
Zița: Da' de ce nu?
Veta: Dar când ți se bate a stângă?
Zița: Te-mpaci cu o persoană cu care ești certată.
Veta *(ridicând capul cu mult interes):* Da? *(dând din umeri)* Cu cine să mă-mpac?... nu sunt certată cu nimeni.
Zița: Așa... z i c m i t o c a n u l u i ... ț a ț o , c ă e r a t r ă z n i t ..."[5]

Ca secvență unitară, narația se poate reconstitui prin eliminarea dialogului incident, care determină stagnări temporare ale evocării. Aplicarea acestei tehnici de compoziție are dublă consecință: pe de o parte, în limitele contextului dialogat mai larg, replica narativă, dezvoltată, apare ca factor de discontinuitate textuală; pe de altă parte, la un nivel mai restrâns al textului, dialogurile incidente sunt factori de discontinuitate în interiorul tranșei narative.

(b) Alte procedee de dramatizare interesează compoziția internă a replicii, concretizată prin coexistența a două niveluri, cu indici formali diferențiatori.

• Nivelul, respectiv momentul producerii narației, este anunțat de scurte formule inițiale de adresare către destinatar, cu funcție fatic-conativă[6]; în principiu, apelativele la vocativ, pronumele de pers. a II-a, verbele la imperativ sunt mărci

[5] În mod similar, în actul I, scena 1 din *O scrisoare pierdută*, între replica de anunțare și de introducere a narației lui Pristanda și povestirea propriu-zisă, se introduce un amplu dialog-digresiune, compus dintr-o alternanță de 44 de replici.

[6] Pentru precizări fundamentale vezi Roman Jakobson, *Lingvistică și poetică. Aprecieri retrospective și considerații de perspectivă*, în vol. *Probleme de stilistică. Culegere de articole*, București, Editura Științifică, 1964, p. 90–92: „Orientarea către destinatar (sau *receptor*), *funcțiunea conativă*, își găsește cea mai pură expresie gramaticală în vocativ și imperativ [...]", p. 90; „Există mesaje care servesc în primul rând la stabilirea comunicării, la prelungirea sau la întreruperea ei; ele controlează cum funcționează canalul și circuitul («Alo, mă auzi?»), atrag atenția interlocutorului sau confirmă faptul că acesta rămâne în continuare atent. Această luare de contact [...]" (p. 91) relevă funcția fatică a limbajului.

ale „nonnarației"[7], cu simplu rol de conectiv sau de semnal al narației propriu-zise, cu funcție de evocare a evenimentelor neprezentate scenic. În textele primilor dramaturgi români (Iordache Golescu, Gh. Asachi, Costache Bălăcescu), secvențele adresate din deschiderea replicilor narative aveau modesta și invariabila funcție practică de contactare a destinatarului. I. L. Caragiale transformă o stereotipie textuală într-un mecanism cu efecte comice, produse de repetarea expletivă a formulei introductive („Zița: *Stai să-ți spui... Dar nu mă-ntrebi, țato, să-ți povestesc ce-am pățit cu mitocanul! Să vezi, e halima... [...] Stai, țato, să-ți spui și să te crucești, nu altceva.*"). Mai mult, procedeul se repetă în construcția replicii narative secunde, în care continuarea narației este indicată de două formule de reluare, cu structură similară; acestea sunt distanțate prin intercalarea unui scurt comentariu reflexiv-descriptiv, ceea ce relevă tehnica de tip comic a „narației amânate" și în interiorul replicii („Zița: *Așa... **zic mitocanului**... țato, că era trăznit*... Am auzit că de la o vreme încoace într-o băutură o duce. Uf! țățico, maşer, bine că m-a scăpat Dumnezeu de traiul cu pastramagiul! Să trăiesc eu cu un mitocan! Nu era de mine; eu sunt o persoană delicată; bine că m-am văzut liberă!... *Așa – să nu-mi uit vorba – **zic mitocanului*** [...]").

• În ceea ce privește episodul narativ de bază, elementul cel mai important, care constituie totodată inovația fundamentală introdusă de Caragiale, este recursul la tehnica „dialogului în dialog"[8].

Spre deosebire de predecesori, la Caragiale, dialogizarea internă a replicii prin inserția în stil direct a altei enclave în stil direct este un procedeu curent care permite renunțarea cvasitotală la narație; strategia narativă se modifică în bună măsură, planul personajului-narator limitându-se la secvențele-cadru (inițiale și finale) și la scurte enclave comentative. Uneori, fragmentul actualizat în stil direct poate conține și un rudiment de monolog interior („Zița: [...] *Zic:* hai să mă duc la țața, dacă nu s-o fi culcat, să mai stăm de vorbă"); rezultatul este o variantă a situației de „intertextualitate"[9], definită prin combinarea a minimum două tipuri de discurs, fără schimbarea locutorului (aici se combină narația propriu-zisă cu dialogul reactualizat, eventual cu monologul interior). În asemenea cazuri, în textul dramatic, formula compozițională, relativ complicată, se bazează pe asocierea a două planuri dialogate, decalate cronologic: naratorul fiind personaj, și nu autor al textului, narațiunea este obligatoriu redată printr-o replică de dialog, în stil direct, frecvent cu formule de adresare către interlocutor; în interiorul ei apare secvența cu dialog actualizat, care compune un al doilea nivel de stil direct. Procedeul, cu efecte importante de oralitate de tip popular[10], este la Caragiale o

[7] Vezi, pentru alte categorii de texte, Susan Suleiman, *Le récit exemplaire. Parabole, fable, roman à thèse*, în „Poétique", 1977, p. 471; Paula Diaconescu, *Elemente de istorie a limbii române literare*. Partea a II-a. *Evoluția stilului artistic în secolul al XIX-lea*, București, Tipografia Universității din București, 1975, p. 126.

[8] Aceeași particularitate este specifică pentru monologurile propriu-zise din piesele lui Caragiale.

[9] Pierre van den Heuvel, *Le discours rapporté*, în „Nephilologus", LXII, 1978, no. 1, p. 26.

[10] Despre „dramatizarea narațiunii" în limbajul popular vezi I. Coteanu, *Stilistica funcțională a limbii române*, București, Editura Academiei RSR, 1973, p. 10–11.

sursă complexă a comicului de limbaj. Reproducerea de tipul „citatului" – integrală sau fragmentară – a unui dialog anterior conservă caracteristicile de organizare lingvistică (fonetică, lexicală, sintactică, intonațională) din enunțarea inițială, aspect de maximă importanță în condițiile în care individualizarea prin limbaj a personajelor este insistentă și nuanțată. În exemplul luat ca punct de reper, narațiunea propriu-zisă, parte dintre replicile reproduse, precum și formulele de adresare către destinatar sunt perfect omogene stilistic, întrucât sunt emise de același locutor[11]; ca atare, la toate cele trei niveluri se înregistrează, constant: barbarisme și neologisme deformate: *ambetată, sanfasò // bonsoar, pardon, depand, mă-mportă,* elemente de limbaj periferic: *țaț̦o, țăț̦ico, mitocan(ul), pastramagiul // țaț̦a, mitocane, pastramagiule* sau construcții sintactice defectuoase, asemănătoare ca structură. „Obiectivizarea"[12], determinată în principiu de reproducerea nemodificată a unui dialog, este astfel, în mare măsură, anulată. În plus, ca indice de prezentare a replicilor actualizate, verbul de declarație: *zic, zice,* element narativ neutru din punct de vedere stilistic în absența unor determinanți expresivi, devine artificiu comic, exclusiv prin reluare mecanică și abuzivă („Ziț̦a: [...] «Hei, cucoană, *zice,* mai bine ț̦i-e acuma văduvă? – Pardon, domnule, *zic,* n-am de-a face cu dumneata [...] – Mi că t-ei căi! – *Zic:* pardon, domnule, nu-ț̦i permit să te-ntinzi mai mult la un așa afront: mă-nț̦elegi? – *zice...*»").Transformat în tic verbal, procedeul consolidează tehnica repetiției comice și este interpretabil ca formă de parodiere a unei manifestări verbale similare, dintr-un anumit registru al limbii vorbite.

Alături de tendința accentuată către dialogizare internă, o caracteristică definitorie a replicii narative din piesele lui Caragiale este structura temporală a enunțurilor. Se constată astfel utilizarea preponderentă a prezentului, fixat ca „timp narativ"[13]; timpurile din categoria trecutului sunt comasate fie în deschiderea replicii narative, stabilind cadrul temporal, fie în încheierea acesteia. Retrospecția la prezent estompează diferențele și limitele dintre două planuri temporale distincte, succesive (cel al desfășurării evenimentelor și cel al narării lor)[14] și realizează „sincronizarea"[15] acestora printr-un procedeu pur gramatical.

---

[11] În terminologia lui Pierre van den Heuvel, *op. cit.*, p. 26, situație de „méta-discours autotextuel".

[12] Vezi Marguerite Lips, *Le style indirect libre,* Paris, Payot, 1926, p. 22–23; Ann Banfield, *Le style narratif et la grammaire des discours direct et indirect,* în *La critique générative, Collectif Change (16–17),* Paris, Seghers / Laffont, 1973, p. 189.

[13] Pentru valoarea de „prezent narativ", vezi Mark Wilment, *Études de morpho-syntaxe verbale,* Paris, Klincksieck, 1976, p. 10. În teatrul lui Caragiale, exemple mai clare decât cel oferit de fragmentul analizat apar în actul I, scena 1, din *O noapte furtunoasă* și din *O scrisoare pierdută.*

[14] Despre tipurile de „anacronii" vezi Tzvetan Todorov, *Poetica. Gramatica Decameronului,* București, Editura Univers, 1975, p. 65.

[15] Observații în acest sens, la Boris A. Uspensky, *Study of Point of View: Spatial and Temporal Form,* în „Working Papers and Prepublications", Università di Urbino, 1973, no. 24, serie D, p. 15–16: „[...] each time the present tense is used, the author's temporal position is synchronic – that is, it coincides with the temporal position of his characters".

Situația este de reținut mai ales în cazul replicilor cu narațiunea propriu-zisă la prezent, asociată cu formule de adresare către confident și cu reproducerea unui dialog anterior în care, în mod normal, timpul dominant este, de asemenea, prezentul: omogenizarea temporală are efectul suplimentar de a suprapune două planuri ale vorbirii, respectiv al personajului-narator și al personajelor evocate: „*Scoț* ivărul de la șalon și *plec*. Când să trec pe maidan, *mă pomenesc* cu mitocanul, cu pricopsitul de Țircădău, că-mi *taie* drumul. «Bonsoar – bonsoar», și *știi* așa deodată, sanfasò: «Hei, cocoană, *zice*, mai bine ți-e acuma văduvă?» [...]".

Astfel de fragmente de text dramatic impun observații speciale de natură compozițională, notabilă fiind complicarea formei de reprezentare a comunicării dialogate; pe de o parte, introducerea replicilor de mari dimensiuni, de tip narativ, determină o relație particulară de dialog, cu caracter static și retoric, în care ipostazele de emițător și de receptor au pondere și importanță inegale; pe de altă parte, prin dialogizarea internă a replicii narative, se creează posibilitatea de a compune un plan dialogal secund, cu efecte de oralitate și de anulare parțială a retorismului.

Substituind reprezentarea scenică a unor evenimente, dialogul cu replici narative din textul dramatic are o funcție practică deloc neglijabilă; convenție dramatică și artificiu compozițional tradițional, evocarea narativă se dovedește a fi indispensabilă pentru coerența de ansamblu a piesei.

(*Modalități...*, 1981)

BCU IAȘI/CENTRALĂ

„APARTÉ" ȘI MONOLOG ÎN TEXTUL DRAMATIC[1]

Planul personajelor din textul dramatic se definește prin combinarea unor secvențe compoziționale distincte ca structură, funcție și importanță. Dialogului i se asociază, în proporții variabile, „aparté"-ul și monologul, forme de comunicare specific teatrale care contrariază[2] vorbirea dialogată, în sensul că presupun o altă configurație a circuitului „emitere–receptare".

„Aparté"-ul. Modalitățile de realizare și standardele de funcționare a „aparté"-ului permit stabilirea a două variante principale, inegal atestate în texte, fiecare evidențiind o relație de alt tip cu comunicarea dialogată.

I. „Aparté"-ul propriu-zis, ca strategie comunicativă și artificiu compozițional, presupune acceptarea unei duble convenții privind perechea „emițător" vs. „destinatar / receptor" în textul dramatic și, mai ales, în transpunerea sa scenică; vorbirea aparte este un fragment din rolul unui personaj, reprezentat prin anunțuri neorientate către partenerul (partenerii) obligatoriu prezent (prezenți) în scenă și nereceptate de către partener(i).

Prin raportare la structura generală a textului, „aparté"-ul se constituie ca o reacție „autoconfidențială" de vorbire *cu* și *pentru sine* și este o secvență incidentă în interiorul replicii sau al dialogului, pe care îl întrerupe temporar[3]. Restricțiile formulate funcționează obligatoriu la nivelul relațiilor dintre

---

[1] Exemplele citate trimit la următoarele volume, reprezentate în text prin sigle: V. Alecsandri, *Opere*, V, VI. *Teatru*, București, Editura Minerva, 1977, 1979 (= Alecsandri, *O.*, V, VI); Costache Bălăcescu, în vol. *Primii noștri dramaturgi*. Ediție îngrijită și glosar de Al. Niculescu, București, ESPLA, 1960 (= Bălăcescu, în *PND*); I. L. Caragiale, *Opere*, I. *Teatru*. Ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin, București, ESPLA, 1959 (= Caragiale, *O.*, I); Barbu Delavrancea, *Opere*, IV, București, Editura pentru Literatură, 1967 (= Delavrancea, *O.*, IV); Horia Lovinescu, *Teatru*, 1, București, Editura Eminescu, 1978 (= Lovinescu, *T.*, I); Constantin Negruzzi, în vol. *Primii noștri dramaturgi*, *ed. cit.* (= Negruzzi, în *PND*); M. Sebastian, *Opere alese*, I. *Teatru. Cronici dramatice*, București, Editura pentru Literatură, 1962 (= Sebastian, *OA*, I); I. Slavici, *Teatru*, București, Editura pentru Literatură, 1963 (= Slavici, *T.*).

[2] Termenul apare la Pierre Larthomas, *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, Paris, Armand Colin, 1977, p. 274.

[3] Opiniile privind oportunitatea introducerii „aparté"-ului în textul dramatic sunt divergente. Comentând posibilitatea de întrerupere a tiradelor prin „aparté", D'Aubignac, în *La pratique du théâtre*, Tome premier, J. F. Bernard, MDCCXV, p. 236, ca teoretician al clasicismului, adopta o atitudine prohibitivă: „[...] il n'y a pas rien de plus ridicule"; în schimb, un exeget modern, Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, [f.a.], p. 263, considera „aparté"-ul „antidote de la tirade", cu efecte de „éclairage imprevu".

personajele angajate în jocul teatral și se suspendă obligatoriu la alt nivel de receptare, unde „aparté"-ul devine formă de „complicitate" între un personaj al textului și unul exterior lui (cititor sau spectator), a cărui prezență este presupusă.

Ca verbalizare a unei reacții interioare[4], „aparté"-ul este un procedeu curent de disimulare, eventual de desolidarizare de partener; frecvent, în textele din secolul al XIX-lea, în opoziție cu replica de dialog, „aparté"-ul relevă afirmații sau atitudini duplicitare ale locutorului, fiind una dintre cele mai simple și mai consistente surse de comic:

„Caliopi: [...] Ce zici de pana asta care am pus-o în vârful capului, așa-i că mă prinde minunat?
Stănică (în parte): *Parcă-i de cei care joacă pe frânghie.*
Caliopi: Ce-ai zis?
Stănică: Zic că tare bine îți șede."
(Negruzzi, în *PND*, p. 487)

Descrierea completă a procedeului implică referirea la un ansamblu de elemente complementare, lingvistice și extralingvistice (cadrul comunicării, situația dramatică, numărul personajelor din scenă).

Din punct de vedere lingvistic, de maxim interes este relația stabilită între replica de dialog și „aparté". În varianta cea mai simplă, intervenția unui personaj este egală cu un „aparté"; sunt ocurente însă și intervenții cu structură mai complicată, formate dintr-o secvență adresată direct partenerului de dialog și un „aparté", care inaugurează și / sau încheie replica sau este o inserție în interiorul acesteia.

Raportarea la nivelul mai restrâns, reprezentat exclusiv de „aparté", impune precizări relativ la mărcile lexico-gramaticale caracteristice pentru acest tip de enunț. Particularitățile de structură gramaticală au ca sursă specificul circuitului „emitere-receptare", „aparté"-ul fiind, în intenție și prin convenție, un mesaj lipsit de receptor în interiorul textului; deoarece interlocutorul din relația de dialog devine referent în „aparté", se vor înregistra două categorii importante de modificări morfologice:

– transpuneri de persoană, în sistemul formelor verbale și pronominale, de la pers. a II-a la pers. a III-a;

– prezența nominativului, ca substitut al vocativului din adresarea directă, din dialog:

„Cati: [...] Vreau să-mi plătești socoteala cucoanei d-tale.
Lunătescu (în parte): *M-au prins în căpcană diavoloaica*. (Tare) Cu mare bucurie... [...]"
(Alecsandri, *O.*, VI, p. 113)

[4] Vezi, în acest sens, Jacques Scherer, *op. cit.*, p. 261; Pierre Larthomas, *op. cit.*, p. 381; I. Constantinescu, *La relation des signes dramatiques dans les comédies de Vasile Alecsandri*, în „Cahiers roumains d'études littéraires", 1978, nr. 3, p. 15–17.

Asemenea modificări sunt elemente suplimentare care individualizează un „aparté", și nu factori de identificare a acestuia, întrucât prezența lor este, pe de o parte, facultativă, iar, pe de altă parte, dependentă de organizarea lingvistică a enunțului. Astfel, convenția vorbirii aparte face posibilă menținerea formelor de adresare directă (pers. a II-a la pronume și la verb, vocative, imperative):

„Galantescu: [...] Bravo, Iacove, sunt foarte mulțumit de tine!
[...]
Iacov (la o parte): *Tu cred că ești mulțumit de mine, dar să vedem, sunt și eu oare de tine?"*
(Bălăcescu, în *PND*, p. 93)

În plus, numeroase „aparté"-uri aparținând unei terțe persoane nu permit transpozițiile amintite:

„Tipătescu: Zoe! ești nebună!
Pristanda (aparte): *Curat nebună!"*
(Caragiale, *O.*, I, p. 205)

În ambele situații, tipul de comunicare – în „aparté" sau prin dialog – este precizat de indicația regizorală.

Lingvistic și stilistic, structura „aparté"-urilor obligă și la o constatare de natură lexicală. Frecvent, „aparté"-ul reia un fragment din precedenta replică de dialog, asigurând astfel solidaritatea și concatenarea a două secvențe verbale care satisfac reguli și forme distincte de comunicare. Reluarea – fie mimetică și mecanică, fie bazată pe deformări fonetice sau pe jocuri de cuvinte – transformă „aparté"-ul într-o importantă sursă de comic; observația, restrictivă cronologic, se verifică în special pe textele dramatice din secolul al XIX-lea.

Uneori, „aparté"-ul de tipul calamburului depășește cu mult statutul tradițional de procedeu cu efecte comic-umoristice. Exemplul de mai jos este tipic pentru capacitatea vorbirii aparte de a marca înlănțuirea și progresia situațiilor dramatice:

„Candidatul: Pe două consumății și-o guriță m a z u [...]
Didina (aparte): *Mazu? m-a cunoscut* (Iese repede [...])"
(Caragiale, *O.*, I, p. 266)

Ambiguitatea creată de alternanța omofonelor *mazu / Mazu (mazu,* subst. comun „mărirea mizei la jocul de cărți"), reluat în „aparté și greșit interpretat ca nume propriu *Mazu*), determină reorganizarea rețelei de personaje și, ca atare, încheierea scenei.

Analiza diacronică a „aparté"-ului din textele dramatice românești relevă procesul de impunere treptată, o perioadă de intensă utilizare, urmată de un regres evident și rapid începând aproximativ cu deceniul al doilea al secolului al XX-lea. În compozițiile dramatice ale lui Iordache Golescu și ale lui I. Heliade Rădulescu, „aparté"-ul nu se înregistrează, iar în textele lui Gh. Asachi,

C. Negruzzi, Matei Millo, aparițiile nu sunt încă importante numeric. Consacrarea procedeului constituie o notă distinctivă a tehnicii dramatice a lui V. Alecsandri; atât la Alecsandri, cât și la unii dintre contemporanii lui, autori de prelucrări și de localizări, preferința pentru „aparté" este dependentă, eventual generată, de o particularitate similară a tehnicii dramatice a teatrului francez al epocii (teatrul vodevilesc, Scribe, Labiche ș.a.).

Dintre cazurile particulare de exploatare maximă a „aparté"-ului la V. Alecsandri, semnalăm o situație care, în diverse variante de reprezentare, devine un clișeu compozițional, complet abandonat însă de dramaturgii din epoca următoare. Frecvent, se constată introducerea unui dublu artificiu inițial: unul extralingvistic, situațional (scena din întuneric face imposibilă receptarea vizuală reciprocă a partenerilor) și altul lingvistic – „aparté"-ul – justificat, prin convenție, de situația scenică. Organizarea lingvistică a suitei de „aparté"-uri cu emițători diferiți evidențiază al treilea artificiu, respectiv convergența semantică, produsă de o parțială sinonimie contextuală. Gradul de convenționalism se amplifică în condițiile în care ambilor locuitori care vorbesc *cu* și *pentru* sine li se atribuie simultan același enunț în „aparté" sau, mai rar, cuplete similare ca structură și sens. Scena, nedialogată, se transformă într-un interludiu comic, accentuat și de tendința către pantomimă:

„Nicu (deschizând ușa): *Oare să fie cineva în salon? Ia s-ascult...* (Ascultă.)[5]
Teodoreanu: *Ce să fie?* (Ascultă.) (Mică tăcere.)
Nicu: *A fi vro mâță culcată pe canape.*
Teodoreanu: *Negreșit că-i vreun șoarec... Uf!... m-am săturat de șezut... Ia să cerc să găsesc ușa.* (Se scoală de pe canape, merge încet și pipăind prin casă.)
Nicu: *Acum socot că mă pot duce.* (Se pornește asemenea spre ușă.)
Bojbăind amândoi prin întuneric, se ating cu mânile și stau încremeniți.)
Teodoreanu, Nicu *(în parte):* P a r c - a m a t i n s o m â n ă d e o m .

(Împreună, în parte)

Teodoreanu	Nicu
Am asudat	Am înghețat
Ș-asud mereu,	Și-nghet mereu,
Parc-am întrat	Parc-am întrat
În feredeu![...]	În gheață, zău. [...]"

(Alecsandri, *O.*, V, p. 282–283)

O utilizare mult mai restrânsă cantitativ și perfect justificată de natura situației dramatice este evidentă la I. L. Caragiale, astfel încât distribuția „aparté"-ului este sensibil diferită în funcție de natura conflictului și de categoria de text

[5] Indicația de „aparté" este notată cu câteva intervenții mai sus.

Introdus uneori abuziv sau nejustificat, naiv și facil (din perspectiva lectorului modern), „aparté"-ul comic din teatrul lui V. Alecsandri este adecvat, în general, structurii de farsă minoră, de vodevil sau de operetă a textului.

dramatic; de exemplu, în *O noapte furtunoasă* se înregistrează 3 „aparté"-uri, față de 25 în *D-ale carnavalului*. În acest din urmă text, cu structură de farsă și conflict dezvoltat prin acumulări de „qui-pro-quo", determinate sau agravate de confuzii prin travestiuri, „aparté"-ul – ca modalitate reflexivă – oferă aproape permanent posibilitatea de dezambiguizare a echivocului.

Ultimul autor important care, în anumite texte, indică frecvent comunicarea în „aparté", reprezentată printr-o tehnică inedită, dar accentuat convențională, este Delavrancea. Convenționalismul, specific în general pentru teatrul lui Delavrancea, are aici două surse:

– importante cantitativ, „aparté"-urile sunt uneori concentrate în serii compacte, care acoperă tranșe ample de text; se înregistrează, de exemplu, succesiuni de până la 15 „aparté"-uri, atribuite alternativ, asemenea replicilor de dialog, celor doi parteneri din scenă;

– suitele de „aparté"-uri relevă un grad înalt de elaborare, prin subordonarea față de un tipar sintactic dominant, bazat, de regulă, pe figuri de construcție. Specifică este, de asemenea, și o altă particularitate de structură; astfel, „aparté"-ul primului locutor rezultă din scindarea în mai multe secvențe a unei intervenții unitare te-matic și sintactic între care se intercalează, tot în formă fragmentată, „aparté"-urile celui de al doilea locutor.

„Iorgu: Nimic. (Aparte.) *Și cu toate astea ei s-ar cădea să-i spui...*
Mama Vuica: Maică luminată!
(Urmează câteva replici aparte.)
Iorgu: *...ei care m-a crescut.*
Mama Vuica: u n b ă i a t a ș a d e b u n . . .
Iorgu: . . . *care m-a crescut...*
Mama Vuica: ... a ș a d e a s c u l t ă t o r . . .
Iorgu: ... *care m-a crescut...*
Mama Vuica: ... a ș a d e c u m i n t e . . .
Iorgu: ... *care m-a primenit...*
Mama Vuica: ... s ă v o r b e a s c ă s i n g u r . . "
(Delavrancea, *O.*, IV, p. 14)

Din punctul de vedere al cantității și al tendinței de grupare a „aparté"-urilor în secvențe autonome dezvoltate, tehnica identificată la Delavrancea prezintă analogii importante cu tehnica aplicată de V. Alecsandri. Diferențe sensibile apar în ceea ce privește pretextul care determină introducerea „aparté"-ului, precum și efectul acestuia; perimat ca procedeu comic, el este redescoperit ca modalitate de manifestare a disponibilității introspective a personajelor, funcție care fusese inaugurată de I. L. Caragiale (în *Năpasta*) și de I. Slavici.

La dramaturgii din secolul al XX-lea, eliminarea „aparté"-ului din compoziția textului dramatic este evidentă, orice simplu sondaj fiind concludent în acest sens.

Frecvent, acestei categorii i se subordonează o variantă de vorbire aparte, distinctă prin forma de reprezentare și prin efectul final, care contravin convenției specifice procedeului.

II. „A p a r t é"-ul p a r ț i a l poate funcționa în condițiile prezenței în scenă a mai mult de două personaje și constă în dirijarea unui enunț, în mod deliberat și exclusiv, către unul dintre posibilii destinatari; în același timp, se introduce restricția suplimentară ca același enunț să nu fie receptat cel puțin de către unul dintre personajele din scenă. Situația este interesantă și complicată îndeosebi când se stabilesc d i a l o g u r i în „a p a r t é", paralele cu dialogul propriu-zis:

„Cucoana (argument suprem): Și nu scrie afară, pe firmă, mare de-ți ia ochii, «Pension Weber»?
Ștefan (către Jeff, încet): *Ce firmă e?*
Jeff (același joc): *Firma de sus, deasupra balconului. N-am putut s-o iau jos.*
Ștefan: Ei, și dacă scrie? Ce, dumneata crezi tot ce scrie? [...]"
(Sebastian, *OA*, I, p. 59)

Această variantă, caracterizată prin stabilirea unei complicități intratextuale între minimum două personaje, se înregistrează mai frecvent la autorii moderni și contemporani (exemple relativ numeroase la: V. Eftimiu, Al. Kiriței, H. Lovinescu, V. I. Popa, M. Sorbul, A. Baranga, I. Băieșu).

M o n o l o g u l[6]. Dintre accepțiunile diverse, uneori divergente, ale termenului monolog, am optat pentru cea propusă de o definiție de tip „direcțional"[7], care opune monologul dialogului exclusiv prin faptul că ipostazele de emițător și de receptor nu sunt alternante. Asociindu-ne acestei idei, vom înțelege prin m o n o l o g d r a m a t i c o intervenție verbală, în general amplă, produsă de un locutor în absența sau în prezența altui personaj, de care face abstracție sau cu care stabilește o relație unilaterală de comunicare, determinată de ireversibilitatea rolului de emițător, respectiv de receptor.

Deși continuă să implice o anumită rigiditate, definiția are avantajul de a exclude interpretări intuitive ale monologului: mai exact, ne referim la tendința de a asimila orice intervenție de mari dimensiuni cu monologul adresat auditoriului. În această situație, suspendarea restricțiilor complică, paradoxal, conceptul, deoarece devine dificil de precizat limita inferioară (cantitativ) de la care o replică poate fi considerată monolog; monologul (adresat unui destinatar prezent) și un anumit tip de replică de dialog (de exemplu, replica amplă narativ-reflexivă) au structură lingvistică similară și, ca atare, neconcludentă pentru

[6] Nu avem în vedere, aici, monologul ca subspecie dramatică autonomă de tipul „cântecelelor" lui V. Alecsandri sau al monodramelor moderne (vezi *Iona*, *Paracliserul* de Marin Sorescu).

[7] Roland Harweg, *Quelques aspects de la constitution monologique des textes*, în „Semiotica", IV, 1971, nr. 2, p. 130; cf. și Anca Runcan, *La dialogue. Preliminaires à une étude logique*, în „Revue roumanie de linguistique", XXII, 1977, nr. 3, p. 321.

delimitarea celor două forme de comunicare. Dicotomia d i a l o g – m o n o l o g poate fi însă caracterizată prin opoziția simetrică r e v e r s i b i l – i r e v e r s i b i l, manifestată la nivelul cuplului de ipostaze „emițător–receptor".

Monologul, ca și „aparté"-ul, este o convenție și se bazează pe o regulă impusă prin tradiție[8], în diferite etape de dezvoltare a dramaturgiei, prezența lui în repertoriul procedeelor de tehnică dramatică fiind inegală.

Observațiile de mai jos se referă la solilocviu și la monologul propriu-zis, cu intenția de a distinge câteva note definitorii, comune sau individualizatoare.

I. S o l i l o c v i u l este varietatea cea mai simplă și cea mai clară de monolog, în care discursul, formulat în absența altui personaj sau, mai rar, în prezența altui personaj de care se face abstracție, constituie o modalitate de verbalizare a reflecțiilor, a opiniilor sau a intențiilor locutorului; funcțional, poate fi considerat corespondentul monologului interior din proza narativă. În același timp, asemenea „aparté"-ului, solilocviul presupune un destinatar extratextual și provoacă discontinuitatea dialogului prin întreruperea, de obicei apreciabilă, a acestuia: face excepție solilocviul plasat în deschiderea unei piese și care permite tranziția către comunicarea dialogată. Recursul la solilocviul inaugural reprezintă una dintre particularitățile importante ale tehnicii de compoziție dramatică la autori din prima jumătate a secolului al XIX-lea (Gh. Asachi, I. H. Rădulescu, C. Bălăcescu, V. Alecsandri); în a doua jumătate a secolului, procedeul este în vizibil regres (I. L. Caragiale, I. Slavici), iar mai târziu, la anumiți autori interbelici, se constată renunțarea totală la tehnica în discuție (N. D. Cocea, Gib Mihăescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, V. I. Popa, M. Sebastian, G. Mihail Zamfirescu). Redescoperirea și revalorificarea acestui tip de solilocviu caracterizează însă dramaturgia contemporană (H. Lovinescu, Marin Sorescu).

Solilocviul, cu precădere cel cu funcție inaugurală a piesei sau a actului, este – frecvent – o structură narativă[9] și conține relatarea rezumativă a unor evenimente anterioare; în acest mod, în pofida dimensiunilor (relativ) ample, el devine procedeu eficient de introducere a cititorului sau a spectatorului în conflictul dramatic.

Deși solilocviul nu are destinatar prezent, compoziția sa internă evidențiază, adeseori, o structură adresativă, eventual dialogală, ceea ce determină constituirea „monologului dialogizat". Ca element de compoziție a monologului, dialogul sau numai tentativa de dialog, reprezentată de o intervenție adresată la pers. a II-a, dar lipsită de replică, apare în diverse variante, delimitate în funcție de statutul interlocutorului: real sau imaginar, identic cu locutorul sau distinct de acesta. În interiorul solilocviului, vom regăsi:

---

[8] Comentarii generale asupra monologului dramatic, la: D'Aubignac, *op. cit.*, p. 229–234; Jacques Scherer, *op. cit.*, p. 245–260; Pierre Larthomas, *op. cit.*, p. 269–279.

[9] „Monolog epic", în terminologia lui Wolfgang Kayser, *Opera literară. O introducere în știința literaturii*, București, Editura Univers, 1979, p. 289.

• reproducerea unui dialog propriu-zis, anterior; exploatată accidental sau, dimpotrivă, sistematic, această formulă de construcție a solilocviului are o importantă funcție practică, de prezentare a unor evenimente neactualizate scenic, dar esențiale pentru coerența de ansamblu a piesei. În dramaturgia românească, tehnica este veche (apărea, de exemplu, la Gh. Asachi), însă utilizarea cea mai importantă a dialogului în monolog, până la eliminarea aproape integrală a celorlalte posibilități de reproducere a vorbirii, este inovația lui I. L. Caragiale.

„Spiridon (singur, intră din dreapta, făcându-și o țigară): Mää! al dracului rumân și jupânul nostru! [...] Ieri săptămâna, când s-a întors de la grădină cu cocoanele, m-a găsit deștept: *«Bravos, musiu Spiridoane!* zice, *nu te-ai culcat pân-acuma; mâine dimineață jupânul săracul să deschidă prăvălia; ai stat pân-acuma să bei tutun, ai?» – Nu jupâne,* – zic – *da' dacă nu mi-e somn. – «Nu ți-e somn, ai? stăi că-ți fac eu ție poftă de culcat!»* Bietul nea Chiriac m-a scăpat [...]"

(Caragiale, *O.*, I, p. 29–30)

• autoadresarea (autodialogul)[10] constă, de obicei, într-o replică izolată, formulată la pers. a II-a, pe care locutorul și-o adresează și și-o asumă; această enclavă introduce în monolog o opoziție gramaticală, și nu una reală, de persoană, fiind un element de contrast față de contextul mai amplu, la pers. I, uneori la pers. a III-a. La I. Slavici, într-o realizare inedită și mai complicată a procedeului, fragmentul interpretabil ca autodialog nu mai apare sub forma tradițională a replicii (replicilor) autoadresate, ci este compus din enunțuri în stil direct care formează lanțul: (auto)întrebare → răspuns → auto(întrebare). Deși emițătorul și destinatarul coincid, gramatical sunt delimitați prin alternanța pers. a II-a (în întrebare) – pers. I (în răspuns):

„Maica Floarea: [...] Pe papuci nu voiesc să-mi dea bani... și Anița trebe să aibă papuci. Doamne!... *D a' c e v e i f a c e ? Fac cum pot. Iacă... voi mai vinde v-o două măsuri de fărină. C e v e i f a c e d a r ă ?* [...]"

(Slavici, *T.*, 29)

• dialogul fictiv, de fapt de cele mai multe ori o replică izolată presupune un partener care, în principiu, nu se mai confundă cu locutorul, aparținând fie unui plan real, fie unuia virtual. Alături de situația de adresare către un interlocutor fictiv neprecizat, solilocviul poate include secvențe în stil direct, ambele echivalente cu o replică de dialog orientată către un partener real (în sensul că face parte din grupul de personaje ale textului), dar absent. În acest mod, fictivă devine numai relația de dialog; ca organizare lingvistică, asemenea intervenții nu diferă însă de replicile care compun un dialog propriu-zis.

„Ghiță (singur): Uf! iată-mă-s pe uscat!... *A! verișoară, îmi făgăduiești o întâlnire ș-apoi mă-nchizi cu cheia?... Poate că ai voit să mă cerci de-oi putea învinge toate împotrivirile,*

[10] Pentru noțiunile: „dialog fictiv" și „autodialog" vezi Iorgu Iordan, *Limba lui Creangă*, în vol. *Limba literară*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1977, p. 224–227.

ca să ajung până la tine?... Hei, dragă Anicuță, cu Ghiță Făurin nici dracu nu poate să se lupte... Iată-mă-s scăpat dintr-o casă. Să videm acum de-oi pătrunde în cealaltă... [...]"
(Alecsandri, *O.*, V, p. 183)

O subvariantă a solilocviului adresat, cu destinatar virtual, cu apariții nu foarte frecvente și, mai ales, limitate cronologic, este adresarea către public. Dacă, gramatical, nu există diferențe față de varianta anterioară, din punctul de vedere al destinației, construcția relevă în mod explicit relația „text–receptor extratextual". Artificiul adresării către public și al complicității cu acesta, caracteristic dramaturgilor din secolul trecut (vezi în special V. Alecsandri), este eliminat de autorii interbelici și reintrodus, sporadic însă, în teatrul contemporan.

Frecvent, în limitele aceluiași solilocviu, sunt combinate diverse tipuri de adresare: replici de dialog reactualizat, dialog fictiv cu destinatar (ne)precizat, autoadresări, invocații, adresări la pers. a II-a cu sens general.

Compozițional, o utilizare particulară a solilocviului, bazată pe adaptarea unei formule consacrate în teatrul universal modern, dar inuzuală în dramaturgia românească, se constată la Horia Lovinescu. Astfel, *Și eu am fost în Arcadia* (1971) și *Autobiografie* (1977) sunt construite prin tehnica „dedublării protagonistului", care este, succesiv, narator (comentator și prezentator al piesei) și partener în relația de dialog. Ca forme de comunicare, acestor ipostaze le corespund monologul narativ-memorialistic, formulat la pers. I, și dialogul. Față de structura tradițională a textului dramatic, raportul monolog / dialog se inversează. De obicei, solilocviul, mai ales în varianta sa narativă, comprimă și suprimă reprezentarea scenică a evenimentelor și, ca atare, substituie temporar dialogul; în cazul de față, întregul text este, prin convenție, un extins monolog – confesiune, în interiorul căruia, ca substitute ale sale, sunt introduse tranșe dialogate de dimensiuni variabile. În plus, alternanța procedeelor de compoziție indică și succesiunea a două planuri temporale distincte. Prin raportare la momentul enunțării inițiale, monologul aparține prezentului, iar dialogul – trecutului. Gramatical, valorile temporale vor fi însă: „trecutul", în rememorarea monologică, și „prezentul", în dialogul reactualizat. Dubla ipostază a protagonistului și dubla perspectivă temporală determină compunerea unui tip special de intervenție, în care se combină monologul și replica de dialog.

„Hans [...]: Nu te deranjez? iartă-mă, te rog, pentru ora asta nepotrivită.
Alex (către public): *Adevărul era că surpriza și plăcerea mă făcuseră să uit o clipă că prezența lui era al dracului de nepotrivită. În dormitor, Emi, care rămăsese după masă la mine, se îmbrăca și se farda, pentru că-i promisesem s-o scot seara în oraș.* (Lui Hans.) Ce sunt prostiile astea, Hans? Iartă-mă numai o clipă. (Către spectatori): *Vroiam s-o conving pe Emi să iasă pe scara de serviciu.* [...]"
(Lovinescu, *T.*, I, p. 467)

Printr-un artificiu scenic, derivat din indicația de regie („întuneric"), multe dintre aceste solilocvii pot fi interpretate ca forme de monolog interior, tip de comunicare nespecific și extrem de rar în textul dramatic.

II. M o n o l o g u l p r o p r i u - z i s este adresat, „in praesentia", unui personaj sau unui grup de personaje, cu intenția expresă de a fi receptat. Orientat către un destinatar „intratextual" prezent, monologul în diversele sale variante (discurs, declarație, expunere) presupune, teoretic, o structură adresativă, determinată de relația nemijlocită de comunicare cu receptorul. Din acest punct de vedere, între monolog și o replică amplă de dialog, similitudinea este, în principiu, perfectă și previzibilă.

Varianta fundamentală de monolog este d i s c u r s u l, ca specie oratorică. Asemenea exemple, relativ rare în proza dramatică românească și mai frecvente în teatrul în versuri, sunt interesante prin varietatea structurii compoziționale și a efectelor produse. Prezentarea prin amplificare retorică a ideilor conduce la constituirea discursului-tiradă, cu apariții limitate la piesele de factură romantică, în special de evocare istorică (B. Delavrancea, V. Eftimiu, N. Iorga) sau în textele de tip clasic (I. L. Caragiale, dar în acest caz particular, cu o importantă modificare de registru, prin transformarea lui într-un procedeu comic)[11].

La I. L. Caragiale, o formulă inedită de reprezentare a discursului, prin deformare comică, de tipul caricaturii, apare în două situații paralele. În intervenția lui Farfuridi (*O scrisoare pierdută*, actul III, scena 1), comicul are ca sursă două mecanisme de degradare a discursului; construcția primei părți se bazează pe o abatere de la regulile genului, provocată de imixtiunea repetată a receptorului, care devine emițător. Prin întrerupere succesivă, monologul se transformă într-un pseudodialog, antrenând oratorul și personaje din categoria auditoriului. Inițial, monologul rămâne numai o intenție, indicată de apelul stereotip către public, reluat în forme asemănătoare *(Dați-mi voie!; Rog nu mă-ntrerupeți)*. Restabilirea monologului echilibrează numai tipul de activitate verbală, dar este asociată cu o nouă formă de degradare a acestuia, determinată de perturbarea raporturilor logice și sintactice care organizează enunțurile. O tehnică parțial similară este aplicată și în construirea discursului lui Cațavencu (actul III, scena 5).

Ca manifestare a elocinței unui personaj și în varianta sa cea mai elaborată, monologul reprezentat de discursul retoric – în registru grav, fără intenție sau efecte comice – apare în dramele istorice ale lui B. Delavrancea și ale lui Camil Petrescu (vezi, de exemplu, *Danton*, actul II, tabelul 5, scena 4; tabloul 6, scena 4; actul III, tabloul X).

*

„Aparté"-ul și monologul, forme de compoziție și de vorbire specific teatrale, sunt structuri care substituie temporar comunicarea dialogată, instituind alte tipuri de raporturi în cadrul relației „emițător–receptor".

---

[11] Despre pastișa-parodie în monologurile lui I. L. Caragiale, vezi Ștefan Munteanu, *Stilurile limbii în pastișa lui I. L. Caragiale*, în „Orizont", XVII, 1966, p. 72–80; pentru monologul parodiat, ca manifestare a antiretorismului, vezi Mihaela Mancaș, *Forme de monolog parodiat la Caragiale*, în „Studii și cercetări lingvistice", XXIX, 1978, nr. 5, p. 563–567.

Ca organizare lingvistică, atât „aparté"-ul, cât și monologul pot avea caracteristici lexico-gramaticale similare cu ale replicii de dialog. Monologul dramatic relevă frecvent tendința accentuată către construcția de tip adresativ; interesantă și importantă este nu autoadresarea din solilocviu și nici adresarea către auditoriu din discurs, ci situația de adresare către un partener fictiv sau real, dar absent, inclusă frecvent în solilocvii.

Raportate la evoluția dramaturgiei românești, cele două procedee relevă o evoluție parțial similară. În secolul al XIX-lea, prin utilizarea frecventă, deopotrivă în drame sau în comedii, ele sunt elemente compoziționale stabile și importante ale textului dramatic. Pentru secolul al XX-lea, o apreciere globală nu mai este posibilă; la această dată (excepțându-l pe Delavrancea), „aparté"-ul devenise un procedeu învechit care, spre deosebire de monolog, nu va mai fi „reabilitat" în etapele ulterioare de evoluție a dramaturgiei românești. În schimb, tendința de eliminare a monologului este contracarată de menținerea lui în teatrul poetic și de idei sau în teatrul de tip romantic.

(*LL*, 1980, vol. I)

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

PSEUDOPROZĂ DRAMATICĂ ȘI PSEUDODIALOG

– în dramaturgia lui Lucian Blaga –

Factura poetică a dramaturgiei lui Lucian Blaga decurge dintr-o triplă selecție: a temelor, a limbajului și a tehnicilor de construcție a textului, la diversele sale niveluri (replică, dialog, monolog, scenă, act). Este specifică astfel nu numai stilizarea și interpretarea în sensul abstractizării filozofice și simbolice a motivelor de sursă mitologică, medievală sau modernă, ci și impunerea unei formule compoziționale inovatoare. Anumite abateri de la convențiile tradiționale de „formare" a textului dramatic (abateri inexistente, abia prefigurate sau altfel explicabile în piese mai vechi) constituie la Lucian Blaga procedee autonome, cu rang de indice compozițional și stilistic distinctiv.

I. Frecvent, în creațiile din categoria prozei dramatice, se pot identifica e l e m e n t e ș i t e h n i c i fundamentale d e v e r s i f i c a ț i e[1], ceea ce impune reevaluarea stilistică a întregului text.

Construcții rimate și ritmate, serii extinse de paralelisme sintactice, repetiții de tipul refrenului, pauze dispuse la intervale (aproximativ) egale permit, în numeroase situații, reconstituirea unor versuri disimulate de reprezentări grafice nespecifice.

Varianta curentă de „replică versificată", în manieră tradițională, relevă procedee consolidate de proza poetică sau narativă cultă, și anume prelucrarea și stilizarea versului popular cu monorimă gramaticală în imperfect. La Blaga, monorima este numai predominant, și nu exclusiv, de tip gramatical, lanțul cuvintelor-rimă fiind format din termeni diferiți ca apartenență morfologică (verbe la imperfect, substantive, adjective (vezi în citatul de mai jos seria: *mea, venea, râdea, stea, ridica, închega, prăbușea, scornea, stingea, rea, prindea, iubea*). Cu toate acestea, cel puțin virtual, replicile sunt amenințate de artificialitate și manierism. În compensație, diverse mecanisme de ruptură și contrast stilistic subminează și estompează tendința către monotonie formală: reținem, de exemplu, plasarea nucleului versificat într-un chenar narativ, lipsit de rimă sau de ritm și dominat de alt timp verbal; în același sens, este bine venită fragmentarea secvenței versificate prin inserția unor enunțuri eliberate de orice norme prozodice.

---

[1] Procedeul este semnalat de G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1941, p. 796; O. Șuluțiu, *Schiță de studiu asupra teatrului lui Lucian Blaga*, în „Revista Fundațiilor Regale", IX, 1942, nr. 11, p. 424; Eugen Todoran, *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, [prefață la] Lucian Blaga, *Teatru*, București, Editura Minerva, 1971, p. XXXVII–XXXVIII.

„Manole: *Viața ei trece lumină prin veac.* Ceea ce nu se mai poate întoarce stă și acum în fața m e a. Când îi ziceam du-te, v e n e a; când îi ziceam vino, r â d e a! Viață în trecere cu tresărire de s t e a. *Din iubire pentru ea am zămislit lăcașul, prin iubire pe Altul slăvind.* Stânca neagră nu-l r i d i c a, varul alb nu-l î n c h e g a. Zidul se p r ă b u ș e a. Ea vrajă potrivnică s c o r n e a. Lumânări în Argeș s t i n g e a. Eu ziceam: «Draga mea, întâlnirea noastră e blestemată și r e a». Nimic nu se p r i n d e a. Ea tot mai tare i u b e a. *Pe urmă... dar toate celelalte le știi... Acum un hotar de netrecut ne desparte* [...]" (p. 175)[2].

În teatrul lui L. Blaga, asemenea structuri textuale se regăsesc în variante diferite, care reflectă diversitatea și flexibilitatea posibilităților de combinare a secvențelor versificate și a celor neversificate, în limitele aceleiași replici. Astfel, enunțuri marcate prin rimă pot încadra un episod nerimat, dar organizat simetric de un triplu paralelism (vezi p. 115). Mai complicate sunt replicile fondate pe cumulul a diverse elemente specifice poeziei: rimă, pauze plasate în poziție de cezură care izolează metafore coalescente, paralelisme sintactice care valorifică resursele expresive ale sinonimiei sau ale antonimiei:

„Manole: [...] Înăuntru, un gol se deschide – mâhnire fără întrebări. Deasupra, întuneric se-nchide – deznădejdea nesfârșitelor încercări. [...] Lăuntric, un demon strigă: «Clădește!» Pământul se-mpotrivește, și-mi strigă: «Jertfește!» Ah, Doamne, totul e încă neîntrupat. Jos, apele se răscoală împotriva pietrelor reci. Sus, stihiile se ridică împotriva legii de veci. În adânc, vifore prind să necheze. Nici o încercare nu vrea să-nceteze. Visul s-a tot depărtat spre veșnicul niciodat'" (p. 84).

În același timp, respectarea unor canoane de versificație permite organizarea savant-retorică a intervențiilor ample (din seria celor citate anterior), impunând astfel tehnici inedite de construcție a replicii scurte și a dialogului cu replici de mici dimensiuni. Secvențele de acest tip, a căror ocurență coincide, de obicei, cu momentele de accentuare a tensiunii dramatice, devin importante elemente ornamentale ale textului. Relativ bine reprezentată este categoria replicilor cu structură de distih, cu versuri de 11 sau 12 silabe și ritm amfibrahic:

„Al șaptelea: Zvârliți tencuiala pe coapse și os, / să-nchidem viața în zidul de jos.
Întâiul: Ucideți nădejde de casă și vară. / Clădiți-mi lăcaș din lumină și piatră." (p. 162)

Sporadic, distihurile, cu versuri inegale însă, se constituie și din grupuri de câte două replici cu emițători distincți:

„Al nouălea: Z i și n o a p t e.
Al cincilea: P ă m â n t și m o a r t e.
Al șaptelea: *Frați, nu cârtiți.*
Al optulea: *Lăsați-vă biciuiți!*" (p. 178)

Alteori, dar fără a compune forme strofice, finalul unei replici rimează cu partea inițială a intervenției următoare.

[2] Exemplele sunt extrase din Lucian Blaga, *Teatru*, București, Editura Minerva, 1971.

În anumite creații dramatice (vezi în special *Tulburarea apelor*), caracterul poematic, incantatoriu al textului, precum și tensiunea dramatică provin și din repetatele modificări de cadență, determinate de tehnica alternanței „proză" / „vers", indicată de autor prin dispunere grafică diferențiată. De tip monologal (vezi p. 319–320, 387–388), constituind dialoguri ample (vezi p. 324–325, 336–338, 393–402) sau numai replici izolate, secvențele versificate sunt manifestări verbale speciale, care definesc personaje înclinate către meditația sentențioasă, introspecția lirică și, în general, către exprimarea metaforică. Elemente de emfază, de surpriză și de contrast stilistic, versurile fragmentează discursul dramatic, atât lectura, cât și redarea scenică, obligând la o percepere particulară a acestuia. Realizate cu precădere ca versuri albe, asemenea secvențe organizează simetric tranșe importante de text prin utilizarea preferențială a paralelismului sintactic și a anaforei dezvoltate:

„Popa: [...] Nona – floare de spin –
Azi sunt cu-atâtea frământări mai bătrân,
mai bătrân c-o lume,
mai bătrân c-o îndoială,
mai bătrân c-un chin." (p. 388)

II. P s e u d o d i a l o g u l, unul dintre posibilele artificii de reprezentare a vorbirii personajelor din textul artistic, constă în stabilirea unei relații *sui-generis* de „replicitate". Față de forma canonică și ideală de realizare a comunicării dialogate, unde fiecare replică este stimul al celei imediat următoare, falsul dialog se compune din intervenții succesive, formulate de locutori distincți, dar între care nu se stabilește o interacțiune verbală.

În dramaturgia romanescă modernă, tehnica, relativ simplă, de construcție a pseudodialogului presupune o condiție de bază: acumularea, în succesiune imediată, a unui număr oarecare de „replici" solidare tematic, dar autonome sintactic și semantic, în sensul că prezența unei intervenții nu presupune prezența obligatorie a intervenției imediat următoare sau precedente; în plus, asemenea replici sunt, în principiu, permutabile, iar eventuala eliminare a uneia dintre ele nu ar produce fisurarea semantică a secvenței. Lanțul falselor replici generează, în fapt, o variantă atipică de monolog, rezultat al activității verbale alternative a mai multor locutori. În interiorul acestor secvențe, dependente sau nu de o replică-stimul, de „deschidere", principiul care ordonează suita de enunțuri complementare sau paralele este enumerarea, astfel încât replicile aparente pot fi considerate fragmente constitutive ale aceleiași extinse intervenții:

„Mira: Din nou totul s - a p r ă b u ș i t?
Al șaselea: [...] *Altădată s-a prăbușit, în noaptea aceasta pietrele au fost azvârlite în văzduh. Luna a fost mai roșie deasupra. Și apa a amuțit dedesubt.* [...]
Al doilea: *Roți de foc am văzut învârtindu-se.*
Al cincilea: *O noapte fierbinte ca niciodată.*

Întâiul: *Gâtlejul morilor a secat.*
Al doilea: *Nici o ființă nu și-a găsit somnul.*
Al treilea: *Am fugit goi ca arama pe câmpuri.*" (p. 98)

La Blaga, asemenea structuri se înregistrează relativ frecvent în *Meșterul Manole* și în *Tulburarea apelor*, texte în care, din necesități de tehnică dramatică, se introduc personaje colective („zidarii", „șapte femei", „copiii"). Autorul indică replici emise integral și simultan de toți membrii grupului sau convențional dislocate în mai multe segmente, cea de a doua variantă creând premisele situației de pseudodialog. În general, prin modalitățile de reprezentare, aceste secvențe sunt exerciții de virtuozitate stilistică, dominate de tendința către simetria de construcție, asigurată de valorificarea diverselor variante ale repetiției. Astfel, anadiploza reliefează „termenii-cheie".

„Manole: Ce vreți? Să strig tare spre miazăzi: «Doamne, adu-o»?
Al șaselea: *Și dacă ai striga,* t o t n u t e - a m c r e d e.
Toți: N u t e - a m c r e d e!
Unul: *Jurământul tău a fost* m i n c i u n ă.
Toți: M i n c i u n ă!
Mai mulți: *Ne-ai ispitit să facem* m o a r t e!
Alții: M o a r t e!" (p. 142)

În alte exemple, replici dispuse în chiasm sau enunțuri plasate în poziții simetrice și care introduc un nou tipar sintactic atenuează uniformitatea și chiar monotonia construcțiilor bazate pe ample paralelisme sintactice.

„Altul: V a r ș i c ă r ă m i d ă.
Altul: Zvârliți tencuială.
Altul: S f o a r ă ș i p l u m b.
Altul: S c â n d u r i ș i c o b i l e.
Altul: Ochiul de apă.
Altul: *N o a p t e ș i z i.*
Altul: *Z i ș i n o a p t e.*
Altul: Mâna nu se oprește.
Altul: V e n i n ș i s l a v ă." (p. 163–164)

*

Orientările eterogene de dezvoltare și diversificarea tematică a teatrului românesc din secolul al XX-lea sunt dublate de o accentuată tendință de înnoire a limbajului și a formulelor compoziționale; pentru această evoluție paralelă, literatura dramatică a lui Lucian Blaga este un posibil argument.

(*SCL*, 1980, nr. 6)

COMICUL DE LIMBAJ ȘI CULTIVAREA LIMBII

În tradiționala diviziune a literaturii pe genuri, dramaturgia ocupă un loc aparte, determinat de implicita și virtuala sa finalitate – reprezentarea scenică. Destinat nu lecturii, ci spectacolului, textul dramatic este instrumentul esențial prin care teatrul – ca instituție – contribuie direct la rafinarea sensibilității estetice a publicului și exercită totodată, în forme diferite în timp, un însemnat rol instructiv (inclusiv în plan lingvistic).

Cultivarea limbii naționale prin teatru / text dramatic presupune două posibilități de realizare:

(a) pe de o parte, ca orice creație literară, opera dramatică este un „document" și un „model" de limbă, corectitudinea lingvistică, originalitatea sau eleganța stilistică a textului fiind factori importanți de educație estetică; invers, diverse variante ale comicului de limbaj, produs de elemente de argou, jargon, de cultisme, deformări fonetice, morfosintactice și semantice, asocieri incongruente de termeni, pot avea un implicit caracter normativ, deoarece sugerează necesitatea de a se evita anumite tipare de construcție a enunțurilor;

(b) pe de altă parte, structura compozițională a textului dramatic, bazată pe convenții și pe artificii specifice, permite manifestarea funcției metalinguale[1] a limbajului, care devine aici o formă explicită de cultivare a limbii.

Din această dublă perspectivă, propunem o schiță de prezentare a efectelor produse de introducerea n e o l o g i s m e l o r în planul verbal al personajelor din câteva texte-etalon de proză dramatică românească, modernă și contemporană (Vasile Alecsandri, Ion Luca Caragiale, Ion Băieșu[2]).

În secolul al XIX-lea, și îndeosebi în cea de a doua jumătate, româna literară evidențiază un accentuat și necesar proces de modernizare, indicat, printre altele, de asimilarea a numeroase împrumuturi lexicale de sursă romanică (franceză, în special). Paralel cu efectul pozitiv, de îmbogățire a vocabularului, se constată și tendința contrară, de formare a unui limbaj special de tipul „jargonului franțuzit", caracteristic pentru o categorie de vorbitori, bine circumscrisă socio-cultural.

Literatura dramatică a epocii consemnează și reflectă ambele tendințe, cu precizarea că a doua dintre ele devine obiect predilect al satirei și, în plan estetico-stilistic, sursă a comicului verbal.

---

[1] Despre metalimbaj („care spune ceva despre limbaj") din perspectiva funcțiilor limbajului, vezi Roman Jakobson, *Lingvistică și poetică. Aprecieri retrospective și considerații de perspectivă*, în vol. *Probleme de stilistică. Culegere de articole*, București, Editura Științifică, 1964, p. 92–93.

[2] Exemplele trimit la următoarele volume: V. Alecsandri, *Opere*, V, VI, *Teatru*, București, Editura Minerva, 1977, 1979 (= Alecsandri, *O.*, V, VI); I. L. Caragiale, *Opere*, 1, *Teatru*, București, ESPLA, 1959 (= Caragiale, *O.*, I); Ion Băieșu, *Cine sapă groapa altuia. Teatru*, București, Editura Eminescu, 1974 (= Băieșu, *T.*).

Începând cu Costache Facca și Costache Bălăcescu, în comediile românești din secolul trecut, o anumită tipologie a caracterelor dramatice, bazată pe opoziții sociale, de cultură și de vârstă, este pretextul care declanșează atât parodia limbajului învechit, cât și a celui dominat de utilizări inadecvate ori abuzive ale neologismelor.

În acord cu programatica funcție educativă a teatrului, la dramaturgii pașoptiști, satira este demonstrativ-didactică și are caracter normativ explicit, susținut uneori cu ostentație.

Dialogul, convenție compozițională fundamentală a textului dramatic, prin diversele sale tehnici de construcție, creează frecvent posibilitatea de deplasare a limbajului către registrul comic.

• Un astfel de procedeu, foarte productiv la V. Alecsandri[3], constă în reluarea deformată, de la replică, de obicei în poziție de anadiploză (...x / x...) și cu intonație interogativă, a unui neologism, adaptat sau nu la limba română.

Din două replici succesive se recuperează cu ușurință termenii care compun perechile lexicale utilizate de autor cu intenție satirică; de reținut faptul că al doilea termen, decisiv pentru declanșarea limbajului comic, este deformat de regulă prin etimologie populară, rezultatul fiind un cuvânt curent, familiar sau, dimpotrivă, un „cuvânt" inexistent în limba română. Din seria enormă a perechilor lexicale de acest tip, citățm: *abuzat* – buzat; *amoare* – moare (subst.) (Alecsandri, *O.*, V, p. 818; 601) / *arriéré* – rierel; *bonton* – monton; *complot* – compot; *decorație* – cocorație (Alecsandri, *O.*, VI, p. 18, 117, 135, 117). Cuplurile de replici care le înglobează relevă, firește, stereotipuri de construcție:

„Săbiuță: Dacă ești boier, nu te face *complotar.*
Vadră: *C l o p o t a r* o fost ficiorul tătâni-tău [...]"
(Alecsandri, *O.*, VI, p. 132, 135)

sau:

„Săbiuță: Ia, nebunii de-a lui cuconu Tachi.... Visază un *complot.*
Vadră: Iar *c o m p o t!* [...]"
(Alecsandri, *O.*, VI, p. 132, 135)

Asemenea secvențe dialogate, deși elementare ca tehnică și minore ca efect comic, nu pot fi ignorate, în măsura în care organizarea lor internă reflectă tendințe specifice pentru un anumit stadiu de evoluție a limbii române și a repertoriului de procedee comice aplicate în textul dramatic.

• Din același punct de vedere, sunt importante și elementele de metalimbaj relativ frecvente în comediile lui V. Alecsandri. El prefigurează o tehnică ce va fi impusă ulterior, în varianta sa grotescă, de I. L. Caragiale, caracterizată prin includerea, în două replici succesive, cu emițători distincți, a aceluiași termen, în dublet fonetic; comicul rezultă atât din opoziția „variantă învechită

[3] Despre comicul verbal generat, la V. Alecsandri, de utilizarea neologismelor, vezi Paula Diaconescu, *Elemente de istorie a limbii române literare moderne.* Partea a II-a. *Evoluția stilului în secolul al XX-lea*, București, Tipografia Universității din București, 1975, p. 176–178.

și / sau incorectă" – „variantă nouă și / sau corectă", cât și din reproducerea, cu intenție de ironie ori de parodie, de către locutorul secund, a formei neacceptate, cu conservarea particularității fonetice specifice:

„Chirița: [...] Se cunoaște că învață la *p a s i o n.*
Luluța: *Pansion,* mătușică..., nu *p a s i o n.*
Chirița: Fie și pansion, că doar nu m-o crescut mama cu *g u b e r n a t ă*, ca să știu nemțește.
Luluța: *Guvernantă,* mătușică, nu *g u b e r n a t ă* . . . Da' bine, mătușică, așa vorbiți pe-acolo, prin provințe?"
(Alecsandri, *O.*, V, p. 368)

În alte texte, dialogul conține serii de intervenții metalingvistice relativ dezvoltate, rezultând astfel „pauze dramatice", respectiv scene parțial exterioare intrigii și conflictului piesei (vezi, de exemplu, scena 4, actul I, din *Iorgu de la Sadagura*). În mod curent, comentariul metalingvistic se asociază cu reluarea deformată a neologismului care a furnizat elementul-„stimul".

„Gahița: [...] ... și tocmai pe el l-ai găsit mai cu cap pentru ca să-mi facă *invitație.*
Damian: Da ce ți-au făcut? pentru numele lui Dumnezău!... ce-i *î n g h i t a ț i a* ceea?
Gahița: Nici *invitație* nu știi ce însămnează? ... Ehei! moncher arhon pitar, tare ești *arriéré"* [4].
Damian: Ce sunt? ... *r i e r e l ?* Mări, ce vorbe sunt aieste? Ha, ha, ha ... Auzi, *î n g h i t a ț i e, r i e r e l, b o n j u r ?*... Auzi parascovenii pocite?... Nu cumva, soro dragă, s-o mutat țara Moldovii din loc? ... *[...]* ... și noi, ca niște proști, ne credem tot moldoveni! ... Ha, ha, ha, *r i r e l, î n g h i t a ț i e!*..."
(Alecsandri, *O.*, VI, p. 18–19)

O configurație scenică mai complicată face posibile „dialogurile comentate"; mai exact, schimbul de replici care angajează doi dintre parteneri devine stimulul intervențiilor metalingvistice formulate de o terță persoană, prezentă în scenă, dar exterioară relației inițiale de dialog:

„Iorgu: *Mon cher oncle,* cetirea necontenită a uvrajelor mi-au cam slăbit *puterea* razelor vizuale.
Damian: Ce ți-au slăbit, fătul meu?
Gahița: *Puterea razelor vizuale.* Aceste cuvinte tehnice vreau să zică că i-au slăbit *ochelnica*."
(Alecsandri, *O.*, VI, p. 25)

De asemenea, în teatru se poate suprima temporar relația de comunicare între personajele textului, instaurându-se alte forme de comunicare, adecvate reprezentării în spectacol și care indică posibila complicitate între personaj(e) și receptorul extratextual (publicul spectator)[5]. Frecvent, secvența meta-

[4] Înapoiat, învechit (în franceză, în text).

[5] Din perspectivă pragmatică, despre implicarea cititorului în textul narativ, vezi Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, *Narațiune și dialog în proza românească. Elemente de pragmatică a textului literar*, București, Editura Academiei Române, 1991, p. 92–101.

lingvistică este formulată în „aparté", ceea ce introduce un artificiu teatral suplimentar:

„Gahița: [...] Du-te de le vezi toate acele, ș-apoi mi-i zice dacă influența străinilor ne-au stricat mintea sau dacă ne-au *developat-o*.[6]
Damian: *Vel – Lopată?* ... Destul!... Am înțăles (În parte). Săracă limbă!... de te-or fi sucind și pe-acolo tot așa, apoi te-ai sfințit! Ești bună de pus la zvântat în pod... [...]"
(Alecsandri, *O.*, VI, p. 20)

Alteori, aceeași funcție este preluată de un pseudomonolog, de tipul discursului orientat către prezumtivul cititor sau spectator, dar inclus într-o replică oarecare de dialog. Exercițiile de oratorie, reprezentate de replici-tiradă, adresate unui destinatar neprecizat, asimilabil publicului, sunt, la Alecsandri, modalități de „recomandare" sau de „sancționare" a unui anumit comportament verbal. Reușita lor pare a fi garantată de cooptarea, convențională, a cititorului / spectatorului, atras temporar în rețeaua de roluri a piesei:

„Damian: [...] d-voastră, ipochimene alese, cărora vă este rușine a trăi și a grăi ca părinții voștri; d-voastră, oameni procopsâți și mai ales pricopsâți, care vă faceți momițele altora, împrumutând de la străini numai cele rele, nemaiputând trăi decât cu *bonjur*, cu *blamaje* și cu *parle*, *marle*, *cheschevu*; și cărora, în sfârșit, vă e rușine să fiți moldoveni curați, români get-beget... [...]"
(Alecsandri, *O.*, VI, p.19)

Această formă de manifestare a intervențiilor metalingvistice normative este eficientă mai ales în textul dramatic; structura compozițională a acestuia și, în general, întregul repertoriu de norme specifice, subordonate exigențelor transpunerii scenice, permit eventuala „ieșire" a personajelor din universul fictiv și integrarea lor temporară și aparentă în universul real, reprezentat de public. „Discursurile metalingvistice" adresate („inundate" de mărci ale adresării directe: vocative, imperative, forme verbale și pronominale de pers. a II-a) constituie secvențe, relativ autonome și, totodată, elemente de bază ale unei strategii compoziționale menite să delimiteze cele două planuri complementare: al t e x t u l u i dramatic și al s p e c t a c o l u l u i dramatic receptat de un public real. Reintrarea personajelor în jocul teatral propriu-zis determină renunțarea la metalimbajul cu destinatar extratextual.

În sfârșit, V. Alecsandri parodiază procesul asimilării incomplete sau incorecte – formal și semantic – a neologismelor, recurgând la variante de metalimbaj, cu false explicații lexicale și, ca atare, cu virtuală conotație comică. Această tehnică anticipează procedee care vor fi definitiv consolidate de teatrul lui I. L. Caragiale, dar care, pentru moment, cunosc forme elementare de reprezentare, prin exploatarea preferențială a calamburului:

[6] Franțuzism: *au dezvoltat.*

„Veveriță: [...] Ce-a fi acea *răformă*, Gheorghi?
Gheorghe: Ce să fie, cumătri? *Răformă*, adică *f o r m ă r ă"*
(Alecsandri, *O.*, VI, p. 618)

Sporadic, filiația Alecsandri – Caragiale este sugerată de secvențe similare comice ca structură lingvistică și rezolvare stilistică:

„Răzvrătescu *(citind jurnalul):* «Și de drepturi cetățenești, și de drepturi comunale [...], și de drepturi politice, și de *sufragiul universal.*»
Veveriță [...]: *Ce-i sufragiu cela,* mă Gheorghi?
Gheorghe: *S o f r a g i u*, cumătri, ca la boieri."
(Alecsandri, *O.*, VI, p. 617)

La I. L. Caragiale, procedeul satiric fundamental rămâne deformarea de diverse tipuri a termenilor neologici, dar se prezintă în variante mult mai numeroase, mai complicate și mai subtile decât cele identificate în textele autorilor pașoptiști.

Prin false regresiuni, metateze, calchieri ale unei legi fonetice curente în varianta populară a limbii, prin apropierea de forma etimologică sau prin etimologie populară[7], serii compacte de neologisme se deplasează în categoria procedeelor cu efecte de caricatură și de parodie a limbajului.

Spre deosebire de predecesori, Caragiale renunță total la explicația și la demonstrația didactică, eliminând o tehnică devenită mecanică și stereotipă. Când se recurge totuși la metalimbajul de tipul glosărilor, explicația dată de interlocutor este falsă și, în consecință, nu mai echivalează cu o modalitate explicită și directă de „instrucție" lingvistică. Funcția corectivă se realizează la un al doilea nivel de decodare (lectură sau spectacol) și numai cu condiția ca secvența verbală improprie să fie percepută ca atare și decodată ca procedeu comic de către un receptor (suficient de) instruit.

În acest sens poate fi interpretată scena 4, actul I, din *O noapte furtunoasă*, scenă integral construită printr-o triplă „pseudoglosare". Coerența „intertextului" (articolul din ziar, citit de Ipingescu) inclus în planul verbal al personajelor și asimilat acestuia este permanent subminată de serii repetate de intervenții metalingvistice, declanșate de semnificația neclară a unui termen neologic:

„Ipingescu (căutând șirul unde a rămas): «... *A mânca... sfânta Costituțiune ...*»
Jupân Dumitrache (cam nedormit): Adică, cum s-o *mănânce?*
Ipingescu: Stai să vezi... că spune el... «Sfânta Costituțiune, și mai ales cei din **masa** *poporului...*»
Jupân Dumitrache (nedormit): E scris adânc.
Ipingescu: Ba nu-i adânc deloc. Nu pricepi? Vezi cum vine vorba lui: *s ă n u m a i m â n c e* nimeni din sudoarea bunioară a unuia ca mine și ca dumneata, care suntem din popor; *adică să șază numai poporul la* **m a s ă**, *că el e stăpân.*"
(Caragiale, *O., T*, p. 27)

[7] Prezentarea completă a categoriilor de deformări, la Iorgu Iordan, *Limba „eroilor" lui I. L. Caragiale*, în vol. *Limba literară*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1979, p. 274–284.

Prima glosare incorectă, cu o importantă deformare semantică prin atracție paronimică[8] (*a mânca* este interpretat ca atare, și nu prin asociere cu „*a manca" cf. fr. *manquer* „a lipsi), este acceptată de ambii parteneri ai scenei. „Argumentul lingvistic" – adus de unul dintre personaje – în favoarea acestei explicații introduce o eroare suplimentară (confuzia între neologismul de sursă franceză *masă* „mulțime de oameni" și termenul vechi, moștenit din latină, *masă* obiect de mobilier). Tranșa următoare de dialog relevă un procedeu de aceeași factură și care accentuează imprecizia lexico-semantică. Astfel, după principiul „reacției în lanț", decodarea termenului *sufrágiu* („drept de vot") ca *sufragiu* („servitor") este impusă parțial de analogia cu explicațiile precedente:

„Ipingescu: «[...] ceva mai mult, nu vom putea intra pe calea veritabilului progres, până ce nu vom avea un *sufragiu universale*... » [...]
Jupân Dumitrache: Adicătele, cum vine asta?
Ipingescu (după adâncă reflecție): A! înțeleg! bate în ciocoi, unde *mănâncă* sudoarea poporului suveran... știi: *masă ... sufragiu ...*"
(Caragiale, *O.*, I, p. 28)

Rezultă de aici că la I. L. Caragiale metalimbajul nu rezolvă, ci – dimpotrivă – agravează erorile verbale. Corectarea acestora nu mai are loc în interiorul textului, al ficțiunii, al convenției literare și al relațiilor de comunicare între personajele textului, ci se produce sau, mai exact, ar trebui să se producă la un al doilea nivel de receptare: operă–cititor (spectator).

În mod similar, neologismele deformate: *capabel*, (cerneală) *violentă*, *cremenal*, *favuride*, *geantă* (latină), *plebicist*, *renumerație*, *stabiliment* sunt rafinate elemente comice, dar numai pentru un receptor care are un anumit grad de cultură și un fin simț al limbii. Aceasta deoarece Caragiale nu indică, în fapt, cum trebuie, ci cum nu trebuie construit un enunț.

Astfel de inovații stilistice introduse de I. L. Caragiale reflectă un alt stadiu de evoluție a limbii române și a stilului beletristic, presupun o altă categorie de cititori sau de spectatori, precum și o nouă concepție a autorului dramatic, privind capacitatea și formele de presiune și de persuasiune pe care teatrul le poate exercita asupra publicului.

Dramaturgii contemporani preiau această tehnică, bazată pe capacitatea de analiză și de discernământ lingvistic a receptorului, modificând însă modalitățile de reprezentare.

În textele din secolul al XX-lea, neologismul deformat este eliminat aproape complet din inventarul elementelor comice. În general, neologismele apar în forma impusă și acceptată în româna literară; prin utilizare abuzivă și nejustificată, ca substitute ale unor termeni (parțial) sinonimi din fondul vechi

[8] Din acest punct de vedere, vezi discutarea acelorași exemple la Theodor Hristea, *Paronimia și atracția paronimică în limba română (cu specială referire la opera lui I. L. Caragiale)*, în „Limbă și literatură", 1978, vol. I, p. 30–31.

al limbii, cuvintele recente devin „indici diagnostici" care delimitează categorii de personaje periferice cultural. Introduse în limbajul familiar și , prin extensie, în situații neprotocolare de comunicare, cultismele[9], precum și clișeele verbale preluate din alte stiluri funcționale sau din alte registre ale limbii sunt, frecvent, factori esențiali de contrast stilistic:

„Da' ce, coană Getuțo, oi fi vrând să plâng fără nici un *prealabil* sufletesc [...]"; „Scoală, mamă, că se făcu *tardiv*"; „Cum, zic, cum de puteți să vă exprimați într-un chip atât de brutal *la adresa vieții care e baza activității umane pe pământ ?*"
(Băieșu, *T.*, p. 159, 163, 206)

Literatura dramatică relevă tehnici cu funcție dublă sau multiplă în organizarea stilistică a textului; astfel, anumite elemente ale comicului verbal nu constituie numai simple artificii stilistice proprii comediei, destinate a individualiza o situație sau un caracter dramatic, ci sunt, în același timp, și procedee specializate – de cultivare a limbii.

(*LL*, 1981, vol. I)

[9] Despre această tendință, manifestată în româna contemporană (în limba vorbită și în limbajul jurnalistic), vezi Valeria Guțu Romalo, *Corectitudine și greșeală (Limba română de azi)*, București, Editura Științifică, 1972, p. 158–182.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

TĂCERE ȘI „DIALOG MUT" ÎN TEXTUL DRAMATIC[1]

În opera dramatică, paratextul reprezentat de indicațiile scenice ale autorului este departe de a fi o componentă neglijabilă sau periferică. Reușita lecturii, dar și a spectacolului teatral depinde, în bună măsură, de receptarea și de prelucrarea adecvată a didascaliilor. Alături de notele care au caracter strict tehnic (decor, costume, lumini etc.), există setul – mult mai important – al recomandărilor privind reacțiile nonverbale ale personajelor. Dintre acestea, tăcerea și diverse tipuri de manifestări cinetice (gesturi, mimică, mișcări ale capului și ale mâinilor, direcția și semnificația privirii, poziția corpului, deplasările personajelor în scenă) pot avea, în anumite contexte situaționale, deplină capacitate și eficiență comunicativă. Astfel, în textul / spectacolul dramatic, codurile verbal și nonverbal sunt funcțional echivalente, deși – în ansamblu – avantajul este în favoarea „cuvântului"; elementele neverbale reprezintă punctul de similitudine și de contiguitate între comunicarea reală, orală și cea „imaginată", „construită", cu statut de secvență textuală.

I. T ă c e r e a afectează semnificativ organizarea dialogului[2] îndeosebi

---

[1] Exemplele au fost culese din următoarele volume, indicate în text prin sigle: Costache Bălăcescu, în *Primii noștri dramaturgi*. Ediție îngrijită și glosar de Al. Niculescu, București, ESPLA, 1960 (= Bălăcescu, în *PND*); Lucian Blaga, *Teatru*, București, Editura Minerva, 1971 (= Blaga, *T.*); Costache Caragiali, în *Primii noștri dramaturgi, ed. cit.* (= Caragiali, în *PND*); Gib Mihăescu, *Teatru*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1973 (= Mihăescu, *T.*); Tudor Mușatescu, *Scrieri. Teatru*. 1, București, Editura pentru Literatură, 1969 (= Mușatescu, *T.*, 1); Hortensia Papadat-Bengescu, *Teatru*, București, Editura pentru Literatură, 1965 (= Papadat Bengescu, *T.*); Camil Petrescu, *Teatru*, București, Editura Minerva, 1971 (= Camil Petrescu, *T.*); Mihail Sorbul, *Teatru*, București, Editura pentru Literatură, 1963 (= Sorbul, *T.*); George Mihail Zamfirescu, *Teatru*, București, Editura Minerva, 1986 (= G. M. Zamfirescu, *T.*).

[2] Despre valorile și funcțiile tăcerii în comunicarea dialogată, vezi: Tatiana Slama-Cazacu, *Limbaj și context*, București, Editura Științifică, 1959, p. 60–61; Mary Ritchie Kay, *Paralanguage and Kinesics (Nonverbal Communication)*, Metuchen, The Scarecrow Press Inc., 1975, p. 116–121 („Silence is not empty; it is filled with meanings [...]. The interpretation of these meanings is dependent on the context of situation and motivation of those involved", p. 116). Despre tăcere ca „act de limbaj", vezi Rodica Mihăilă, *Le silence en tant qu'acte de langage*, în „Revue roumaine de linguistique", XXII, 1977, nr. 4, p. 417–421.

Din perspectivă pragmatică, observații la Andreea Ghiță, *Aspecte pragmatice ale tăcerii*, în „Analele științifice ale Universității Ovidius". *Studia in honorem Valeria Guțu Romalo*. Secțiunea Filologie, tom IV, 1993, Constanța, Tipografia Universității „Ovidius", p. 208–223; Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, *Conversația: Structuri și strategii. Sugestii pentru o pragmatică a românei vorbite*, București, Editura ALL, 1995, p. 36–37.

Cu referire specială la efectele tăcerii în textul dramatic, vezi Pierre Larthomas, *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, Paris, Armand Colin, 1972, p. 162–167; Maria Vodă Căpușan, *Semnificațiile tăcerii în teatrul francez al absurdului*, în vol. *Studii de literatură universală*, X, Societatea de Științe istorice și filologice din RSR, București, Editura Științifică, 1967, p. 79–107.

când este expresia unei reacții deliberate a personajului care urma să dețină rolul de locutor. Suprimarea replicii – verbale sau mimico-gestuale – fisurează și compromite, uneori închide relația canonică de dialog, mai mult sub raport formal; prin valoarea sa expresiv-emotivă, actualizată într-un context oarecare, tăcerea este purtătoare de semnificație, devenind astfel omologul funcțional al unui act de limbaj (de tipul: *a afirma, a acuza, a contrazice, a provoca, a refuza, a sugera* etc.)[3].

În secolul XX, în special în perioada 1920–1930, reprezentanții teatrului intimist francez („théâtre du silence"), valorificând resursele expresive și estetice ale tăcerii, au compus o tehnică dramatică subtilă, bazată pe „inexprimé"[4], după ce în literatura dramatică rusă procedeul fusese impus, cu efecte remarcabile, de A. P. Cehov (1860–1904). În primele decenii ale secolului XX, în teatrul românesc, capacitatea de sugestie a tăcerii este intuită și exploatată constant de o serie de autori de piese de factură psihologică și poetică, unde succesiunea replică verbală / tăcere caracterizează secvențe largi ale textului.

Inovatoare, din acest punct de vedere, sunt textele Hortensiei Papadat-Bengescu; în primul său text dramatic – *A căzut o stea,* 1915 –, actul I, scena 3, constituie o variantă originală de monolog, generat de tăcerea voită a prezumtivului interlocutor. În mod similar, dramatismul profund al uneia dintre scenele-cheie din *Meșterul Manole* de Lucian Blaga (actul III, scena 3) are ca sursă principală tăcerea[5] unui grup de personaje. Replicile Mirei, orientate direct și explicit către parteneri (cu forme verbale și pronominale la pers. a II-a sau cu diverse apelative), conțin serii ample de interogații, dar nu conduc la stabilirea relației specific dialogale „întrebare – răspuns", ci devin parte componentă a unei variante de monolog; comunicarea monologală nu este un rezultat al intenției locutorului, fiind impusă de atitudinea partenerilor, care nu preiau rolul de emițător, ci și-l asumă, constant, pe acela de auditor:

„Mira [...]: Bună dimineața, nouă ucigași, și cu Manole zece...
Cei nouă *(și-apleacă frunțile.)*
Manole *(o privește înlemnit și nu mai gândește.)*
Mira: Bună dimineața, voinicilor, nu-mi răspundeți nici unul? *(Se duce la al treilea, fostul călugăr, și-l apucă ușor de barbă.)* Nici tu nu-mi răspunzi? *(Nedumerită, privește spre toți, îi înfruntă mai mult întrebător decât*

[3] Vezi John R. Searle, *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge University Press, 1970; vezi și prezentarea de sinteză la Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, *Narațiune și dialog în proza românească. Elemente de pragmatică a textului literar*, București, Editura Academiei Române, 1991, p. 13–15; despre „didascaliile locuționare și perlocuționare", vezi Sanda Golopenția, *Les didascalies de l'action verbale*, în *Studi rumeni e romanzi. Omaggio a Florica Dimitrescu e Alexandru Niculescu*, vol. III, *Letteratura e filologia*, Padova, Unipress, 1995, p. 852–855.

[4] Paul Surer, *Cinquante ans de théâtre*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1969, p. 103–125.

[5] Cf. și precizările lui O. Șuluțiu, *Schiță de studiu asupra teatrului lui Lucian Blaga*, în „Revista Fundațiilor Regale", IX, 1942, nr. 11, p. 420–436, despre tăcere ca element esențial în teatrul lui Blaga.

din convingere.) V-am adus vin, să vă lumineze pe dinăuntru... bărbaților negri, sălbaticilor! Luați și beți. Și pâne albă v-am adus, să vă abat înspre gânduri mai bune. De ce nu răspundeți? Așadar totul e adevărat? Vă este cugetul încărcat și stați în rușinare. Unde-i omul pe care l-ați prins? [...] Nu-mi răspundeți? Altădată venind, bucuria nu era numai a Meșterului, ci și a voastră [...]. De ce tăceți? nici unul încă nu m-a privit în ochi [...].

Manole *(care-și strânsese numai brațele de coate și le lăsă să cadă neputincios.)*"

(Blaga, I, p. 143–145)

În general, în dramaturgia românească modernă, se exploatează, în variante fin diferențiate, strategia dialogului „accidentat" de tăcere. Atitudinea necooperantă a unuia dintre parteneri presupune, cel puțin aparent, anularea voinței de a discuta, aparent de a transmite și de a primi o informație. În consecință, tăcerea fragmentează uneori comunicarea până la crearea senzației de disoluție a dialogului, accentuează insolitul conflictului, caracterul straniu al personajelor, psihologia complicată și nedefinită a acestora; se amplifică astfel tensiunea dramatică a scenei prin refuzul repetat și prelungit al unuia dintre parteneri de a accepta schimbul de replici.

„Liana: Dar îți jur...

Geo: *(Zâmbește trist și neîncrezător)*

Liana: Cum, nimic n-are să te facă să crezi?

Geo: ...

Liana: Geo, cum, cum să te conving?

Geo: (nu răspunde)

Liana: Geo, dar nu e adevărat, nu e adevărat. Cum, cum să fac... Dumnezeule, care-i cuvântul mântuitor?

Geo: ...

Liana: Cu neputință să nu-l găsesc, cu neputință... [...]"

(Gib Mihăescu, *T.*, p. 74–75)

În variante mai complicate de reprezentare a textului dramatic, ambele personaje ale scenei pot reacționa, succesiv, prin tăcere la intervenția verbală a interlocutorului; subtilă și esențială în asemenea cazuri este modificarea – contextuală – a semnificației tăcerii, în funcție de statutul personajului și de poziția acestuia în jocul teatral (în exemplul de mai jos, refuzul de a vorbi fie maschează identitatea unui personaj, fie exprimă deruta celuilalt).

„Rudy: [...] Noapte bună, domnișoară Crino.

(Tofana tace, nefăcând nici o mișcare.)

Rudy: Nu-nțeleg, domnișoară, de ce nu-mi răspunzi și iarăși de ce ai făcut lampa mică [...]. Fă, te rog, lampa mai mare și spune-mi un cuvânt. Altfel plec.

(Tofana, același joc.)

Am nevoie de un cuvânt al dumitale. [...] *(Înaintează până la masă și ridică fitilul lămpii. Tofana își descoperă fața și râde. Rudy face un pas îndărăt și pălește.)*

Tofana (batjocoritor): După cum vezi, emoțiunea dumitale e lesne de înțeles [...].

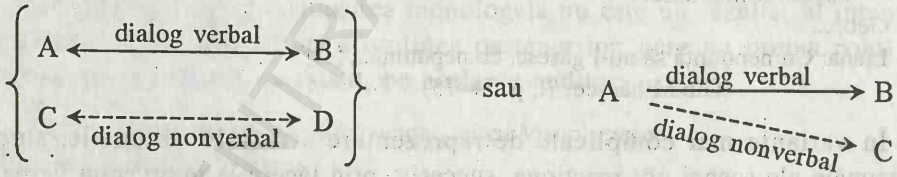
(Rudy cu ochii ficși asupra Tofanei, încă nedumerit de cele întâmplate.)

Tofana: Dumitale, căruia femeia nu-ți mai poate face nici o surpriză, ți s-a mai întâmplat așa ceva? [...] Ai auzit de *Noaptea furtunoasă* a lui Caragiale?
(Rudy tace.)
Tofana: [...] Scuză-mă... Uitasem că am de-a face cu vasta dumitale cultură! [...]
(Rudy tace.)"
(Sorbul, *T.*, p. 360–361)

În general, în teatrul modern, tăcerea premeditată apare ca formă de manevrare și de suprasolicitare a interlocutorului, fiind astfel o „mișcare strategică"[6] în actul comunicativ.

II. „Dialogul mut" sau dialogul nonverbal[7] se caracterizează prin succesiunea continuă, mai mult sau mai puțin extinsă, de intervenții neverbale reciproce ale personajelor incluse în rețeaua de roluri a textului. Trăsăturile de bază ale acestei tehnici de reprezentare a comunicării sunt dependente de epocă, de autor și de (sub)specia dramatică; în general, recursul la „dialogul mut" este extrem de modest în primele piese românești și considerabil sporit în anumite categorii de texte moderne. Pentru constituirea comunicării nonverbale, prezintă importanță jocul mișcărilor și al privirii, numărul personajelor participante, precum și poziția lor în scenă; în funcție de acești factori, „dialogul mut" se realizează în două variante fundamentale:

(a) Pot dialoga neverbal două sau mai multe personaje, în timp ce alți parteneri sau cu alți parteneri (eventual, cu unul singur) comunică verbal; în acest caz, se produce suprapunerea și interferența diferitelor sisteme de comunicare, dialogul nonverbal constituind o formă „sui-generis" de „aparté" parțial, bazat pe complicitate între două sau mai multe personaje.



În textele vechi, procedeul are o structură rudimentară, precursoare a dialogului neverbal propriu-zis care, în forma sa deplin fixată, va apărea și va fi impus abia în secolul XX. Pentru moment, se constată însă numai prezența unor restrânse dialoguri nonverbale în „aparté", simultane cu un dialog verbal.

[6] Vezi Andreea Ghiță, *art. cit.*, p. 212.

[7] Despre problema, mai largă, a interferenței codurilor verbal și neverbal în comunicarea dialogată vezi: Lev P. Jakubinski, *Despre dialog*, în vol. *Ce este literatura? Școala formală rusă*, București, Editura Univers, 1983 (studiu din 1923), p. 335–372 *(passim)*, Pierre Larthomas, *op. cit.*, p. 72–78; Maria Cvasnîi, *Le rapport „verbal–non-verbal" dans le dialogue*, în „Revue roumaine de linguistique", XXII, 1977, nr. 3, p. 327–331; Anne Ubersfeld, *Lire le Théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1978; Tatiana Slama-Cazacu, *Le rapport „verbal & nonverbal" dans le texte dramatique et dans sa réalisation-spectacle*, în „Revue roumaine de linguistique" – „Cahiers de linguistique théorique et appliquée", XXIII, 1986, nr. 2, p. 185–191.

„Eliza: Veți vedea, veți vedea, taică, și atunci veți fi eforsarisiți să vă aplodarisiți singuri de fapta d-voastră.
Briganovici: Fie și așa, și Domnul să vă blagoslovească [...].
Căpitanul (*care în toată vremea întrevorbirei, cunoscându-se cu Catinca și făcându-și semne la vreme, dau să înțeleagă partenerului că sunt foarte bine înțeleși):* Acum, domnilor, eu văz că toată lumea se înțeleseră și s-a hotărât despre fericirea tuturor... [...]"
(Bălăcescu, în *PND*, p. 143)

Uneori „dialogul mut în aparte" – receptat însă și de ceilalți parteneri – este pretextul care permite deplasarea temei de discuție, respectiv introducerea unui nou element de conflict dramatic și, în consecință, determină succesiunea și progresia evenimentelor. Având în vedere funcția amintită, care pune în evidență un artificiu și un mecanism special de construcție a textului, aceasta pare a fi varianta cea mai convențională de dialog neverbal.

„Tinca *(lui tistul):* Cocone Dumitraiche, dumneata măcar ocolește-i; fă pe unchiu să le dea drumu, să nu le mai facă vro rușine, că parcă mi-e milă de dânșii. *(În astă vreme, să vede Burdicescu că dă lui Nicolae o hârtie înfășurată, pe care el o refuză și, căzând jos, trage băgarea de seamă a Coconului Andricu.)*
Andricu: Mă Ioane! Ia vezi ce e hârtia aia jos? Ia dă-o încoace."
(Caragiali, în *PND*, p. 278)

Ulterior, I. L. Caragiale, Slavici și Delavrancea impun definitiv strategia „dialogului mut", dar în secvențe de dimensiune minimă. În forme și în condiții similare de realizare, dialogul nonverbal în „aparte", cu cele două subvariante ale sale, respectiv înregistrat și neînregistrat de ceilalți parteneri prezenți în scenă, se conservă și în teatrul inter- și postbelic (Gib Mihăescu, I. Minulescu, T. Mușatescu, Camil Petrescu, G.M. Zamfirescu oferă exemplele cele mai clare și mai interesante):

„Ana: [...] Un doctor încă mai mult n-are timp de pierdut.
Doctorul: Da! Sora mea Ana! *(Imită pe Mihai. Mihai intră și face semne de întrebare. Prin semne, Doctorul arată că totul merge bine.)*
Ana (a observat și se supără): E aici cineva care vorbește serios! [...]"
(Papadat Bengescu, *T.*, p. 331)

Elvira: Phu! ... parcă te văd peste un an de zile...
Maria (o aude, lasă tăvițele pe bufet și se întoarce spre ea.)
Elvira (n-a observat-o): ... Neras... Gras... cu cravata roasă la nod...
Maria *(o privește alarmată. Se uită la Alexandru și întreabă prin gesturi dacă într-adevăr este Elvira, schițând cioc și mustăți.)*
Alexandru *(confirmă discret, cu un surâs.)*
Elvira (continuă): ... Cu pete de sos pe vestă... cu unghiile neîngrijite și cu genunchi la pantaloni..."
(Mușatescu, *T.*, I, p. 357–358)

Complicitatea gestuală este posibilă între parteneri care dețin seturi identice de informații; numai în asemenea condiții elementele neverbale au, pentru

ambii utilizatori, aceeași valoare referențială, ceea ce exclude posibilitatea de perturbare a comunicării prin înțelegerea inadecvată a gestului. De asemenea, se remarcă faptul că dialogul gestual poate fi echivalent cu un dialog verbal complicat, de tipul „întrebare–răspuns", în care interogația poate fi sugerată atât prin gesturi, cât și prin privire.

(b) În varianta sa „pură" de realizare, „dialogul mut" implică antrenarea temporară a tuturor personajelor aflate în scenă (sau a minimum două personaje) într-o comunicare prin semne neverbale, care – de obicei – conturează o anumită atmosferă emoțională. Totodată, este necesară suprimarea restricției anterioare, de comunicare în „aparté". Anticipat de scurtele pantomime din textele lui V. Alecsandri sau ale lui I. L. Caragiale, „dialogul mut", în formele sale tipice pentru teatrul românesc, caracterizează dramaturgia secolului XX. Autorii acestei perioade introduc două inovații esențiale. Prima dintre ele este pur cantitativă, în sensul că scenele nevorbite sunt pe de o parte mai frecvente, iar pe de altă parte, de mai mari dimensiuni în comparație cu cele identificate în textele din epoca precedentă. Cea de a doua inovație este de natură calitativă. Dacă la primii dramaturgi și, mai târziu, la Caragiale scenele mute erau, în majoritatea cazurilor, pantomime comice – în intenție sau ca efect involuntar –, la autorii din secolul XX funcția acestui procedeu este total opusă, nota comică fiind accidentală și minoră; în schimb, „dialogul mut" devine un element rafinat și esențial de compoziție a atmosferei specifice dramelor psihologice. Precursor poate fi considerat Caragiale (vezi scenele nevorbite din *Năpasta*, actul I, scena 2; actul II, scena 4 și 5), dar mai ales Delavrancea care, în exercițiul de teatru psihologic *A doua conștiință*, inserează frecvent scurte secvențe bazate exclusiv pe schimb de priviri sau de gesturi sobre.

Ulterior, acest tip de dialog va constitui un element comun în tehnica dramatică a unor autori ca Gib Mihăescu, Camil Petrescu, G. M. Zamfirescu. Uneori, utilizarea inegală a procedeului diferențiază sensibil diverse texte ale aceluiași autor; astfel, la T. Mușatescu, dialogul mut nu apare în comediile satirice, dar sunt introduse expresive „dialoguri ale privirii" în comedia lirică *Visul unei nopți de iarnă*.

Tehnica dialogului nonverbal este consolidată de Camil Petrescu, autor care, în scenele lirice și cu precădere în cele dramatice, substituie frecvent comunicarea verbală cu extinse dialoguri ale gesturilor și ale privirii, sugerând tensiunea, deruta, echivocul relațiilor dintre personaje.

> „Gelu, Maria, Nora *(Bătăi în ușă, pe care cei doi nu le aud... Intră Nora, foarte fardată, cu pălărie excesivă, cu o rochie prea colorată, de femeie tânără, care o face grotescă... E un moment stânjenitor. Gelu se scuză cu privirea, Maria răspunde cu o privire înțelegătoare și se întoarce cu spatele, privind pe fereastră; în timpul acesta el vine către Nora, care e foarte încurcată și ea că nu l-a găsit singur.)"*
>
> (Camil Petrescu, *T.*, p. 128)

Inserția unor scurte intervenții verbale modifică total raportul verbal / neverbal, în sensul că elementul verbal devine simplu auxiliar, care repetă

gestul; gestul este fundamental, iar cuvântul, un „accesoriu" aproape superfluu în ansamblul scenei.

„Pietro *(își îngroapă fața în palma ei, încet-încet, ea e în stânga lui, caută să-i înfigă pumnalul în spate. Când a zis «da», Pietro s-a aplecat pe mâna ei. Ea a ridicat pumnalul. În clipa aceea, întoarce el capul și-i vede mâna ridicată. Are o încleștare a corpului, o lucire în ochi groaznică. Privirile li se întâlnesc, fulgerându-se. Răsucit, e gata s-o lovească. Pe urmă privirea lui are un zâmbet de dispreț nemărginit, de descurajare, de înduioșare asupra propriei lui soarte, se întoarce de tot cu fața în sus... își rupe haina la piept... și-i arată, cu un dezgust nemărginit, de sinucigaș, locul unde să lovească.):* Nu așa, în inimă... [...] *(După ce a lovit, Alta vrea să iasă înaintea lui Cellino, care a sărit înăuntru.)*
Alta *(cu fața descompusă ca o mască, cu brațele în jos, arătându-i ce sacrificiu a făcut.)*"
(Camil Petrescu, *T.*, p. 201–202)

În teatrul românesc interbelic, predilecția cu totul specială pentru scenele nevorbite se manifestă la G. M. Zamfirescu. Îndeosebi în *Domnișoara Nastasia*, comunicarea neverbală constituite o modalitate importantă de reprezentare a relațiilor conflictuale, de tensiune între personaje. În conturarea Nastasiei ca personaj dramatic, mișcarea și privirea au – în confruntarea cu Vulpașin – valoare și capacitate de sugestie mai mare decât cuvântul. Procedeul se aplică însă și relațiilor Nastasiei cu alți eroi ai piesei, fiind un element definitoriu al personalității acestui insolit personaj feminin al teatrului românesc.

„Vulpașin *(nădejde):* ...Care va să zică?
Nastasia *(întoarce capul spre el, încet, cu privire de sfinx...)*
Vulpașin *(nu-i poate suporta privirea și, în timp ce...)*
Nastasia *(se ridică de pe scaun.)*
Vulpașin *(coboară ochii și se face mic.)*"
(G. M. Zamfirescu, *T.*, p. 84)

În aceeași piesă, scena I din actul II, tabloul V, este realizată în întregime prin comunicare neverbală, pantomima fiind extrem de precis indicată de dramaturg. De această dată, elementele neverbale nu mai compun o reală atmosferă dramatică; prin contrast, este exploatată aici posibila valoare grotescă a gesturilor. O scenă erotică între personaje de la periferie este astfel intenționat compromisă prin caracterul fals, convențional, cu exagerări, al comunicării gestuale, care transferă protagoniștii într-o lume de marionete. Personajele reacționează prin gesturi împrumutate, șarjate, cu efecte inerente de farsă și de parodie, evocând o scenă de film mut:

„Ionel *(calfă de bărbier, cu păr buclat și lavalieră.)*
Niculina *(lucrătoare, copilandră aproape) (Au intrat prin fund...)*
El *(afectează, în atitudine, romantism. Ea: naivitate. S-au oprit lângă felinar.)*
Ionel *(visător și mâna la inimă; vorbește, probabil, de lună și stele.)*
Niculina *(e tandră și motolește un coț al șorțului, cu ochii în pământ.)*

Ionel *(îi ridică bărbia și o privește, hipnotizant.)*
Niculina *(suspină, moale, în brațele lui.)*
Ionel *(o sărută.)*
Niculina *(tresare și privește atentă în noapte.)*
Ionel *(îi spune ceva tainic la ureche.)*
Niculina *(gest; nu – îndărătnică.)*
Ionel *(încearcă s-o atragă spre bălării.)*
Niculina *(se împotrivește.)*
Ionel *(mai stăruitor, mai pătimaș.)*
Niculina *(vrea să fugă.)*
Ionel *(a prins-o de mână – e desperat – o amenință.)*
Niculina *(îndărătnică: nu!)*
Ionel *(îndurerat: pleacă! tragic, își șterge o lacrimă; scoate revolverul din buzunar și-l duce la tâmplă.)*
Niculina *(țipăt mut, cu mâna la gură.)*
Ionel *(e ferm hotărât să se sinucidă.)*
Niculina *(îl imploră să renunțe).*
Ionel *(nu vrea s-o asculte.)*
Niculina *(îl prinde de mâini, să-i smulgă arma; plânge, îndurerată.)*
Ionel *(e înduioșat de lacrimile ei; face sacrificiul să renunțe la gândul sinuciderii, cu aceeași privire hipnotizantă: da?)*
Niculina *(gest afirmativ.)"*

(G. M. Zamfirescu, *T.*, p. 66)

Tăcerea și „dialogul mut", cu variantele lor de reprezentare, progresiv ameliorate, constituie fără îndoială o caracteristică de bază a strategiei comunicative din textul / spectacolul dramatic.

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CUPRINS

PARTEA ÎNTÂI

RETORICA POEZIEI ȘI A PROZEI ROMÂNEȘTI

Poezia eminesciană între variante și text definitiv – o posibilă lectură 9
Mihai Eminescu: *Peste vârfuri* 9
Mihai Eminescu: *Sonete III (Când însuși glasul...)* 17
Mihai Eminescu: *S-a dus amorul* 25
Mihai Eminescu: *Pe lângă plopii fără soț...* – retorica romanței 34
Sistemul figurilor fonetice și relația cu textul poetic – în poezia lui Alexandru Philippide 38
Enumerarea: structură și funcții – cu referire la poezia lui Alexandru Philippide 52
Retorica psalmilor arghezieni – *Psalm [X]: Ca să te-ating, târâș, pe rădăcină* 59
Despre paralelismul sintactic – în poezia lui Nichita Stănescu 64
Retorica unei elegii moderne. Nichita Stănescu: *A cincea elegie. Tentația realului* 74
Retorică românească medievală – Varlaam: *Răspunsul împotriva Catihismusului calvinesc* 79
Note despre o particularitate a sintaxei dialogului – implicații în receptarea textului literar 91
Liviu Rebreanu: *Pădurea spânzuraților* – compoziție și stil 98

PARTEA A DOUA

TEXTUL DRAMATIC. STRUCTURI ȘI FUNCȚII SPECIFICE

Indicația de regie și textul dramatic 109
Dialogul cu replici narative – I. L. Caragiale: *O noapte furtunoasă* 112
„Aparté" și monolog în textul dramatic 119
Pseudoproză dramatică și pseudodialog – în dramaturgia lui Lucian Blaga 130
Comicul de limbaj și cultivarea limbii 134
Tăcere și „dialog mut" în textul dramatic 141

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Cod	Titlu / Autor	Preţ	Nr. ex. com.
	FILOLOGIE / LINGVISTICĂ		
2382	ADEVĂR ŞI LIMBĂ NATURALĂ. O INTRODUCERE ÎN PROGRAMUL LUI DONALD DAVIDSON – Emil Ionescu	49 000 lei	
2493	CONVERSAŢIA: STRUCTURI ŞI STRATEGII. SUGESTII PENTRU O PRAGMATICĂ A ROMÂNEI VORBITE Liliana Ionescu-Ruxăndoiu	49 000 lei	
515	CURS DE LIMBA ENGLEZĂ PENTRU STUDENŢII FACULTĂŢILOR CU PROFIL JURIDIC Nicoleta Molnar Oprea, Cosmin Suciu, Marinela Carmen Mateescu	120 000 lei	
2851	*DEUTSCHES WÖRTERBUCH* (DICŢIONAR EXPLICATIV AL LIMBII GERMANE) Gerhard Wahrig	900 000 lei	
2495	DICŢIONAR DE ABREVIERI ŞI SIMBOLURI Silvia Pitiriciu, Dragoş Vlad Topală	99 000 lei	
1922	DICŢIONAR DE EXPRESII FRANCEZ-ROMÂN. DICEX. *LE PARCOURS DU COMBATTANT* Aristiţa Negreanu	124 000 lei	
1923	DICŢIONAR DE EXPRESII ROMÂN-FRANCEZ. *LE PARCOURS DU COMBATTANT*. DICEX 2 000 Aristiţa Negreanu	124 000 lei	
2072	DICŢIONAR GRAMATICAL ITALIAN-ROMÂN Egidio Corea	150 000 lei	
2073	DICŢIONAR GRAMATICAL ROMÂN-ITALIAN Egidio Corea	150 000 lei	
2496	DICŢIONAR RUS-ROMÂN – Anatol Pedestraşu	129 000 lei	
1385	GRAMATICA NUMELOR PROPRII ÎN LIMBA ROMÂNĂ Domniţa Tomescu	39 000 lei	
2401	RETORICA TRADIŢIONALĂ ŞI RETORICI MODERNE Gheorghe C. Mihai	79 000 lei	
2510	TAHIGRAFIE – Alexandru Vilan	59 000 lei	
	Colecţia BIBLIOTECA DE LINGVISTICĂ		
1267	*CONTRARIA LATINA - CONTRARIA ROMANICA*. SISTEMUL ANTONIMELOR ÎN LIMBA LATINĂ ŞI REFLEXELE SALE ÎN LIMBILE ROMANICE Gheorghe Bârlea	69 000 lei	
2395	PAGINI DE TEORIE ŞI ISTORIE A LINGVISTICII – Lucia Wald	69 000 lei	
	Colecţia PHILOLOGOS		
1895	NARAŢIUNE ŞI POEZIE – Rodica Zafiu	149 000 lei	

Vizitaţi magazinul virtuALL de pe site-ul nostru web, la http://www.all.ro

Editurile ALL îşi rezervă dreptul de a face modificări asupra preţurilor menţionate !

EDITURILE ALL

BD. TIMIȘOARA NR. 58, SECTOR 6 - BUCUREȘTI SAU C.P. 12-107
TEL.: (01) - 402 26 00; 402 26 20; FAX: (01) - 402 26 10;
E-mail: comenzi@all.ro; http://www.all.ro

NU SE TIMBREAZĂ!
CORESPONDENȚĂ RĂSPUNS
C.R.
SE TAXEAZĂ LA DESTINAȚIE

TALON DE COMANDĂ

Trimiteți talonul de comandă, completat, pe adresa Editurilor ALL:
București, O.P. 12, C.P. 107

EXPEDITOR: (VĂ RUGĂM SĂ COMPLETAȚI CÂT MAI CITEȚ POSIBIL)

Nume și adresă (persoană fizică):_____

_____

_____

_____ **Telefon:**_____

Nume și adresă (școală, firmă, instituție):_____

_____

_____

_____ **Telefon:**_____

Nume persoană de contact:_____

Plata va fi efectuată de:

☐ (persoană fizică) ☐ (școală, firmă, instituție)

DESTINATAR

EDITURILE ALL
BUCUREȘTI, O.P. 12, C.P. 107

PLATA SE VA FACE RAMBURS (LA PRIMIREA COLETULUI POȘTAL).
TAXELE POȘTALE DE EXPEDIȚIE SUNT SUPORTATE DE EDITURĂ.

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ELEMENTE DE RETORICĂ ROMÂNEASCĂ

Volumul se adresează studenților sau viitorilor studenți filologi, profesorilor de limbă română, precum și oricărui cititor interesat de componenta retorică a textului artistic.

Luând ca nivel de referință beletristica românească veche și modernă (de la Varlaam la Liviu Rebreanu sau la Nichita Stănescu), Maria Cvasnîi Cătănescu propune modalități de analiză a limbajului figurativ sau a unor modele compoziționale.

Autoarea cărții, doctor în filologie este conferențiar la Catedra de limba română a Facultății de Litere din Universitatea București.

ISBN 973-684-171-5
9 789736 841712

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY